Die Stellung der Ästhetik im Hegelschen System und ihr Verhältnis zur Religionsphilosophie.

Teil 1.

Die Grundzüge der Hegelschen Ästhetik

von

Dr. Hans Grubich.

Beilage zum Programm des Königl. Gymnasiums zu Hohensalza
Ostern 1913.

1913. Progr.-Nr. 234.

Hohensalza.
Buchdruckerei „Kujawischer Bote", G. m. b. H.

Daß in der heutigen Zeit, nicht bloß in dem weiten Umkreis des gebildeten Publikums, sondern auch in dem engeren Gebiete der eigentlichen Fachphilosophie Hegels System wenig gekannt und gewürdigt wird, kann um so weniger Wunder nehmen, als dieser Denker noch bei seinen Lebzeiten, umgeben von einem glänzenden Stabe hervorragender Gelehrter und Schüler, häufig über mangelndes Verständnis klagte. Wie weit daran sein schwerfälliger Stil und die eigenartige Terminologie seiner Werke schuld sind, soll hier unerörtert bleiben. Jedenfalls konnte der einsetzende Positivismus und der auf ihn folgende Neu-Kantianismus nicht müde werden, die vorausgegangene Spekulation zu verunglimpfen und gering zu schätzen, so daß es noch heutzutage fast als das Merkmal eines philosophischen Kopfes gilt, die spekulativen Lehren des 18. Jahrhunderts nicht zu kennen und zu verachten. Und doch trifft diese Verurteilung nicht bloß die Werke einzelner Männer, nicht bloß die Systeme Fichtes, Schellings und Hegels, sondern zugleich den ganzen Ideenkreis des romantischen Zeitalters, das dem unsrigen an Gedankengehalt und geistigem Reichtum mindestens gewachsen, wenn nicht überlegen war. Jene Denker haben nur die herrschenden wissenschaftlichen Ansichten und Zeitströmungen in die feste Form philosophischer Systeme gefaßt und bauen auf dieser gemeinschaftlichen Grundlage ihre Theorien auf. Ihr Verhältnis zu einander ist etwa folgender Art: Fichte ist anzusehen als das Haupt der Kantianer (wenn er auch als solches von ihnen nicht anerkannt wurde), denn sein Hauptverdienst besteht darin, die Ideen der Kantischen Philosophie systematisch zusammengefaßt zu haben. Von ihm ist Schelling ausgegangen und hat, indem er nicht wie Fichte bloß den Willen, sondern die gesamte Vernunft als sich aus sich selbst bestimmend annahm, d. h. also in ihr das Absolute sah, die Spekulation auf eine solche Höhe erhoben, daß man überhaupt nichts Tieferes mehr zu erkennen wünschen kann. Mit ihm hat also die Philosophie ihren absoluten Standpunkt erreicht. Nun hat aber Schelling seine Forschungen vorwiegend auf die Natur ausgedehnt und das Reich der Geisteswissenschaften zunächst nur sporadisch gestreift. Das Verdienst, diesem Mangel abgeholfen und die spekulativen Ideen auch auf die Geisteswissenschaften angewandt zu haben, zugleich aber beide Gebiete durch eine einheitliche Methode systematisiert zu haben, kommt Hegel zu. Sowohl Schelling als Hegel waren die anerkannten Häupter hervorragender Schulen, welche die bedeutendsten Gelehrten des 19. Jahrhunderts in ihre Reihe zählten.

Mit Hegels Tode sank die Spekulation von ihrer Höhe herunter, ja man kann sagen, sie erlosch vollkommen. Schopenhauers Philosophie nämlich, die eine Zeit lang großer Beliebtheit sich erfreute, stammt, wenn man nur ihre wirklich spekulativen Elemente berücksichtigt, ganz aus den Ideen der Romantik; was aber an dieser Lehre wirklich originell ist, das macht ihren sterblichen Teil aus. Später erging es der spekulativen Philosophie noch viel schlimmer, denn es folgte Eduard v. Hartmann, der sich mit Bewußtsein in den Kreis der genannten Denker

hineinstellte und durch Synthese Hegels und Schopenhauers eine Weiterbildung der philosophischen Probleme versuchte. Durch grobe Mißverständnisse kam nun eine derartige Unphilosophie heraus, daß demjenigen, der spekulative Philosophie nur aus den Werken Hartmanns kennt, die Lust und Freude an ihr tatsächlich verleidet werden kann. Daher dürfte eine Neubelebung des spekulativen Denkens nur in unmittelbarer Anlehnung an Schelling und Hegel erfolgen. Schon aus diesem Grunde ist es sehr wünschenswert, daß die gewaltigen Ideen, die den Köpfen jener scharfsinnigen Denker entsprungen sind, wieder mehr zur Kenntnis des gebildeten Publikums gelangen.

Einen einfachen und angenehmen Weg, in den Mittelpunkt der spekulativen Philosophie hineinzukommen, bildet die Ästhetik, was schon ganz äußerlich daraus ersichtlich ist, daß gerade das ästhetische Hauptwerk Kants, die Kritik der Urteilskraft, der folgenden Spekulation zum Ausgangspunkt dient und von ihr am meisten geschätzt wurde. Gerade der Kunst wird von der Spekulation die höchste Würde beigemessen, indem sie mit der Religion und der Philosophie in denselben Kreis gestellt und ihr die Fähigkeit zugesprochen wird, Gott oder das Absolute in sinnlichem Material auszudrücken. Daher entspricht jeder bestimmten Stufe im Gottesbewußtsein der Völker eine bestimmte Epoche der Kunstentwickelung. Denn die Religion ist die Form, in welcher der Mensch zunächst zu einem unmittelbaren Bewußtsein Gottes gelangt. Wenn also die Kunst die Aufgabe hat, das Absolute in sinnlichem Materiale darzustellen, so muß sie mit Notwendigkeit aus der Religion hervorquellen und ihre Entwickelung der Religionsentwickelung parallel laufen.

Dieser Prozeß beginnt damit, daß der Mensch zuerst das Göttliche in die Natur hineinlegt und in ihren Mächten und Gebilden die Gottheit sich unmittelbar zur Anschauung bringt (Naturreligion). Auf einer weiteren Stufe erkennt er dann die geistige Natur Gottes und faßt ihn auf als den über alles Endliche erhabenen Schöpfer der Welt (der Gott des Judentums). Aber auch diese Abstraktion, durch welche der Mensch die Gottheit als von der Welt geschieden setzt, genügt ihm nicht, denn anstatt das Absolute zu erheben, hat er es unmittelbar endlich gesetzt, weil es durch die Welt notwendig beschränkt wird. Es wird also auf einem neuen Standpunkte die Gottheit zwar wieder als in der wirklichen Welt unmittelbar vorhanden angeschaut, aber nicht mehr in Form reiner Naturgewalten, denen nur ganz abstrakt die Form der Personifikation angeheftet ist, sondern Gott wird Mensch. In den Göttern des Griechentums sind zwar noch Naturgrundlagen vorhanden, aber durchweg ins Geistige umgebildet; sie sind durchaus individualisiert und repräsentieren nichts anderes als die bestimmten Mächte des menschlichen Geistes. Ging die orientalische Welt in ihrem Gottesbewußtsein durchweg auf das Allgemeine, Unendliche, in sich Gediegene und Substantielle, wogegen der Mensch in seiner Endlichkeit und Nichtigkeit vergeht, so kommt durch den griechischen Geist gerade die Endlichkeit zu ihrem Recht. Er haßt die Formlosigkeit und Unbegrenztheit der Orientalen; seine Tendenz geht auf die allseitige Bestimmtheit, indem er die wahre Unendlichkeit nicht in das unbegrenzte Hinausstreben, sondern in die Harmonie und Schönheit der Form, in die auf sich beruhende und in sich beschlossene Seligkeit der olympischen Götter setzt.

Diese Verschiedenheit der Auffassung ist auch sehr erklärlich, wenn man zum Vergleiche die territorialen und staatlichen Verhältnisse Griechenlands und des Orients heranzieht. Asien ist das Land der unvermittelten Gegensätze; mit gewaltigen Bergketten und wüsten Hochflächen wechseln breite, wohnliche und fruchtbare Flußebenen ab, z. B. die des Euphrat und Tigris, des Indus und Ganges, des Hoang-ho und Yang-se-kiang. Auch die Ebene des Nil kann hier

genannt werden, denn Ägypten muß seiner ganzen Kultur nach zu Asien gerechnet werden. In diesen Tälern bildeten sich gewaltige Staaten, die eine hohe Kultur in sich erzeugten. In ihrer Gediegenheit und Geschlossenheit sind diese Prachtbauten staatlicher Gebilde ein Abbild der Substanz, die als das Hauptmoment der Gottheit, in das Bewußtsein dieser Völker tritt. Draußen um diese Staaten herum, auf den rauhen Bergen und in den Wüsten haust die Unkultur, und von Zeit zu Zeit ergießen sich ohne erkennbaren äußeren Anlaß, ohne eine innewohnende Idee wilde Horden wie ein ungestümer Bergstrom in die Talebene hinab, alles zerstörend und vernichtend. Aber an der geschlossenen Substanz dieser Staaten zerstäubt die Willkür der Einzelnen, rasch, wie sie gekommen, zerfließt die Strömung, ihre verstreuten Elemente werden aufgesaugt und assimiliert und jene beruhen unwandelbar weiter auf sich selber. So können jene Staatengebilde gleichsam als ein Bild der Gottheit, die allein das wahrhafte Sein ist, gegen die der Mensch in seiner Einzelheit und Endlichkeit das absolut Nichtige und Verschwindende ist, aufgefaßt werden.

Anders liegen die Verhältnisse in Griechenland. Hier ist die einförmige, unveränderliche Unermeßlichkeit des Horizontes und des Bodens geschwunden. Ein nur kleines, zerklüftetes, abwechslungsreiches, vom Meere häufig durchbrochenes Land entwickelt eine Menge von Völkerindividuen, die durch das reiche ihnen gegenüberliegende Festland unmittelbar auf das Meer hingewiesen werden und in ihm das absolute Bindemittel unter sich und mit fremden Völkern besitzen. Aus diesen natürlichen Verhältnissen ist die ungeheuere Regsamkeit und Bildsamkeit des griechischen Geistes, der ihm innewohnende Haß gegen die Formlosigkeit und Unbegrenztheit der Orientalen zu erklären.*)

Wollte man die beiden dargelegten Standpunkte in philosophischer Terminologie ausdrücken, so könnte der orientalische Gottbegriff, der am reinsten im Judentum zu erkennen ist, als der Standpunkt der Substantialität bezeichnet werden, wie er in den Systemen des Parmenides und Spinoza**) vorliegt. Nach ihnen ist nur Gott das wahrhafte, wirkliche Sein an dem gemessen die endlichen Dinge und Intelligenzen, diese zufälligen Modifikationen der Substanz, das durchaus Nichtige und Verschwindende sind. Der Gottesbegriff des Griechentums und überhaupt des Abendlandes würde sein philosophisches Analogon in den Systemen haben, die gerade das Einzelne, Endliche und Individualisierte zum Prinzip nehmen und als das wahre Sein anerkennen. Hierher gehört die Atomenlehre Demokrits und Epikurs und in der Neuzeit das Leibnizsche System, in dem die als geistige Atome gedachten Monaden das Grundprinzip ausmachen. Das Christentum nun bildet die Einheit des orientalischen und des abendländischen Gottesbegriffes und setzt sich, historisch genommen, aus jüdischen und griechischen Vorstellungen zusammen, was gleich näher erläutert werden soll.

Aber schon hier läßt sich erkennen, daß in Religion und Philosophie derselbe Inhalt vorliegt, wenn auch in verschiedener Form. Das Element und Mittel, wodurch die Religion ihre Wahrheiten der Menschheit zum Bewußtsein bringt, ist die Vorstellung, die darin besteht, daß ein sinnlich einzelnes Ding verallgemeinert wird. Nach dieser allgemeinen Seite nun ist

*) Es ist damit nicht gesagt, daß der Charakter bestimmter Volksgeister durchweg nur aus der Natur der von ihnen bewohnten Länder hergeleitet werden soll. „Sicher hat der milde jonische Himmel viel zur Anmut der Homerischen Gedichte beigetragen. Aber unter der Türkenherrschaft gab es keinen Homer". So macht Hegel dieses Verhältnis zwischen Land und Volkstum plastisch klar. cf. Philos. der Geschichte S. 126 (Brunstädt).

**) Sehr nachdrücklich hat Hegel an mehreren Stellen seiner Werke darauf hingewiesen, daß der Wiedererwecker des Substanzbegriffes in der neueren Philosophie ein Jude war. Vgl. Encyklopädie S. 301.

die Vorstellung fähig, die absolute Wahrheit, die selbst allgemeiner Natur ist, in sich aufzunehmen. Durch die Seite der sinnlichen Einzelheit aber, aus der sie stammt, vermag sie wiederum auf die großen Massen zu wirken, die dankbar die Heroen der Religion fast stets mit dem Schimmer der Göttlichkeit umgeben haben. Denselben Inhalt, den die Religion in die Form der Vorstellung kleidet, drückt die Philosophie im Elemente des abstrakten Begriffs aus. Zwischen beiden ist also kein inhaltlicher, sondern ein bloßer Formunterschied, der, wenn er richtig aufgefaßt wird, die Differenz zwischen Glauben und Wissen verschwinden läßt. Stimmen so nach der einen Richtung Religion und Philosophie überein, so nach der andern Richtung auch Religion und Kunst, zwischen denen ebenfalls nur ein bloßer Formunterschied besteht. Denn die Kunst ist aus dem Bedürfnis entstanden, die religiösen Wahrheiten zu versinnlichen und zu verbildlichen; alles Größte in der Kunst ist stets religiösen Ursprungs gewesen. Nichtsdestoweniger ist diese Gleichheit des Inhalts bei nur äußerem Unterschied der Form häufig im Laufe der Weltgeschichte übersehen worden, und blutige Staatsumwälzungen und fanatische Glaubenskriege waren die Folge davon. Denn ebenso wie häufig das denkende Bewußtsein durch die äußere Schale der religiösen Wahrheiten nicht hindurchzudringen und ihre innere Vernünftigkeit nicht zu erkennen vermag, so nimmt auch die Religion auf manchen Standpunkten ihrer Entwicklung eine der Kunst feindselige Haltung an, indem sie ausdrücklich ein geschnitztes Bild von der Gottheit zu machen verbietet. Dieses Verbot gilt außer im Judentum auch im gesamten Mohamedanismus. Ähnliche Erscheinungen zeigen sich in dem Bildersturm des griechischen Christentums und in der Abneigung der Reformation gegen die Bilderverehrung des Katholizismus. Dies sind aber nur vorübergehende Standpunkte und Erscheinungen. In der Hauptsache sind Religion und Kunst in Übereinstimmung. Immer ist die Religion, soweit sie wenigstens Mythologie in sich enthält, der Ausgangspunkt für die Kunst und der natürliche Boden ihrer Entwickelung gewesen. Unter Mythologie ist jener Teil der Religion zu verstehen, der übrig bleibt, wenn man die mit jedem Religionssystem verbundene Moral und den gleichfalls damit verbundenen Kultus abzieht, in dem der Mensch sich ein bestimmtes Verhältnis zu seiner Gottheit gibt; das, was dann zurückbleibt, wenn man von jenen beiden Momenten absieht, ist der wirklich positive, belehrende und aufbauende Teil eines religiösen Systems, es ist die Dogmatik oder allgemeiner ausgedrückt, die Mythologie der Religion. Die Verbildlichung ihrer Gedanken erzeugt das holde Wunder der Kunst, indem das Göttliche jetzt in einem sinnfälligen Stoffe erscheint, ihn durchdringt und vergeistigt. So ist es das Schöne.

Religiöse Entwicklung und Kunstentwicklung müssen also in durchgängiger Einheit sein, so daß diese nur aus jener begriffen werden kann. Von diesem Standpunkte läßt sich auch das Bedürfnis verstehen, das den Menschen zur Erzeugung des Kunstschönen geführt hat. Durch die religiösen Wahrheiten, die im Grunde genommen nur der vorstellungsmäßige Ausdruck einer metaphysischen Wahrheit und daher ihrer wahren Natur nach nur symbolisch zu nehmen sind, erhebt sich der Mensch aus der ihn umgebenden Erfahrungswelt in eine höhere, übersinnliche Region. Die Entzweiung, die so in den Geist hineinkommt, sucht er dadurch wieder zu heilen, daß er die Werke der schönen Kunst erzeugt, um in ihnen eine unmittelbare, sinnliche Anschauung jener übersinnlichen Ideen zu haben. So haben manche Völker ihre tiefsten und gehaltreichsten Überzeugungen in Form von Kunstwerken ausgesprochen, und zum Verständnis mancher Volksgeister machen sie allein den Schlüssel aus.*) Überhaupt will der Geist im

*) cf. Hegel, Ästhetik I. S. 11 u. 12.

Kunstwerk sich selber sein Wesen gegenständlich machen, das sinnliche Material benutzt er zum Spiegel seines Innern. Eine wirklich spekulative Ästhetik muß also die gesamte Kunst in ein Wissen auflösen; sie muß nur als ein Mittel des Weltgeistes erscheinen, seinen tiefsten Gehalt und seine höchsten Interessen sich zum Bewußtsein zu bringen.

Indessen dürfte es geboten sein, in der Skizzierung der verschiedenen Stufen des Gottesbewußtseins der Menschheit fortzufahren, da sich, wie ausgeführt ist, die Kunstentwicklung nur von ihrer religiösen Grundlage aus begreifen läßt. Den Orientalen also galt als die eine absolute Macht das ewige, in sich beruhende Sein. Dieser unendliche Inhalt wird nun in der Natur als unmittelbar vorhanden angeschaut und in die mannigfachsten Naturdinge, z. B. Berge, Bäume, Kühe, Affen, Stiere usw. hineingelegt, so daß die Völker in ihnen eine Anschauung der Gottheit hatten. Oder aber jener Inhalt wird abstrakt als ein jenseitiges geistiges Wesen vorgestellt, zu dessen sinnlicher Darstellung kein Naturgegenstand fähig ist. Meistens werden die Naturmächte unmittelbar als das Göttliche genommen; ist aber schon ein geringes Bewußtsein der Geistigkeit vorhanden, so wird diese ihnen nur in der Form der Personifikation äußerlich angeheftet. Es überwiegt das Natürliche, dem das Geistige, das stets nur in der Form des Menschlichen gedacht und dargestellt werden kann, vollständig untergeordnet wird. Man darf an diesen ursprünglichen Gebilden der Religion nicht achtlos vorübergehen, obwohl vieles darin unserm Gefühl widrig und ekelhaft erscheint, wie z. B. der Tierdienst, sondern eine wahrhaft spekulative Religionsphilosophie muß auch in den verkümmertsten Formen der Religion die innere Vernünftigkeit erkennen und aufzeigen.

Im Griechentum wird die Naturgrundlage der orientalischen Götter durchweg ins Geistige, das nun nicht bloß äußerlich angeheftete Personifikation ist, umgebildet. Jeder der olympischen Götter drückt die ganze Unendlichkeit der Gottheit in sich aus, allerdings die Unendlichkeit in einer gewissen Formbestimmtheit. Sie sind nicht bloße Allegorien, Versinnbildlichungen einzelner Eigenschaften, sondern sie sind konkrete Individualitäten mit innerem Leben. In ihnen kommt die Endlichkeit, aber zugleich auch die Geistigkeit zu ihrem Recht. Die einheitliche Substanz der Orientalen zersplittert sich jetzt in eine Vielheit von Göttern, so daß dem griechischen Standpunkt der Endlichkeit und allseitigen Bestimmtheit der Polytheismus durchaus notwendig ist.

Mit dem Christentum, das jene beiden umfassenden Standpunkte als wesentliche Momente in sich erhält und als die höhere Einheit beider anzusehen ist, erreicht die Religionsentwicklung ihre absolute Höhe. Der Centralpunkt des Christentums ist nämlich die Einheit des allgemeinen, göttlichen und des endlichen, menschlichen Geistes. Diese Grundlehre wird am anschaulichsten in der Person Christi, der Gott und Mensch zugleich ist, vorgestellt. Für den spekulativen Standpunkt ist hier die innigste Einheit der göttlichen und menschlichen Natur am deutlichsten ausgesprochen, so deutlich, wie ein Symbol nur immer eine innere Wahrheit ausdrücken kann. Christus ist nämlich als Repräsentant des gesamten menschlichen Geschlechts zu nehmen, welches das einzige, wirkliche, äußere und lebendige Dasein Gottes ist. So aufgefaßt, ist das Christentum in vollkommenster Einheit mit der spekulativen Philosophie. Ihr gilt nämlich als das Absolute der Geist, der als unendliches Schaffen und Produzieren anzusehen ist. Da er alle endlichen Intelligenzen als innere Formbestimmtheit potentiell, also gleichsam chaotisch in sich schließt, ist er selbst nichts wirklich Existierendes, sondern nur die Bedingung jeder bestimmten, einzelnen und wirklichen Intelligenz. Jedes Wirkliche ist nämlich stets ein Einzelnes, Endliches, allseitig bestimmtes Sein. Nach dieser ersten Bestimmung aufgefaßt,

existiert Gott nur potentiell und bildet den Grund jeder bestimmten, endlichen und wirklichen Existenz. Nun besteht die ewige Tätigkeit der Gottheit darin, sich in sich selbst zu unterscheiden und Endlichkeit in sich zu setzen, d. h. Gott negiert sich als rein allgemeines Sein und besondert sich zur endlichen Intelligenz. Gott muß seinem Begriffe nach Mensch werden. Dies geschieht dadurch, daß er die Natur erschafft. Die spekulative Philosophie ist notwendig absoluter Idealismus. Die sinnlichen Dinge, das Reich der Natur, ist nichts anderes als der notwendige Ablauf von Vorstellungen in der Intelligenz oder im Ich. Diese Welt der Dinge existiert nicht, wenn der Geist sie nicht wahrnimmt, in ihm haben sie ihr einziges Bestehn. Hat nun eine Intelligenz die Natur als ein System notwendig gegebener Vorstellungen sich gegenüber, so ist sie damit unfrei und endlich. Indem also Gott, wie wir ihn oben betrachtet haben, die Natur als seine Vorstellung in sich erzeugt, so wird er dadurch unmittelbar zur endlichen Intelligenz. Zugleich aber bringt er sich dadurch aus dem bloß potentiellen Sein zur wirklichen Existenz. Dadurch also, daß Gott die Natur in sich erzeugt — und darin besteht seine ewige, unendliche und unbewußte Tätigkeit — wird er unmittelbar Bewußtsein, endliche Intelligenz, er wird Mensch. Die Gottheit kommt also im Menschen zum Bewußtsein und zum Selbstbewußtsein. Daher muß Gott von Ewigkeit her den Sohn in sich zeugen, d. h. sich verendlichen, menschwerden. Nun muß aber die Schranke, welche Gott seinem Begriff nach in sich setzt, notwendig wieder aufgehoben werden. Dies geschieht auf religiösem Boden im Geiste der christlichen Gemeinde, auf philosophischem Gebiet im Prozeß des Wissens, indem nämlich das einzelne Bewußtsein sich zum absoluten Standpunkt hinaufarbeitet und sich auf ihm als die Wahrheit des nur potentiellen, allgemeinen und des individuellen, aber zugleich reellen Geistes begreift. Diese Auffassung des Christentums ist ihrem innersten Wesen nach durchaus mystisch. Die Lehre von der vollkommenen Einheit der göttlichen und menschlichen Natur, die Auffassung Gottes nicht als eines übersinnlichen und außerweltlichen Wesens, sondern als inneren Erlebnisses des sich andachtsvoll ins Absolute versenkenden Geistes bildet die Grundanschauung der frommen Mystiker. Von ihnen sei nur Angelus Silesius erwähnt, der diese Lehre sehr schön in dem Sprüchlein ausgedrückt hat:

Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht einen Nu kann leben,
Werd' ich zunicht', er müßt' vor Not den Geist aufgeben.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diesen ganzen Standpunkt ausführlich darzulegen und zu begründen, sondern es kommt nur darauf an, das Christentum als die höhere Einheit des orientalischen und des griechisch-occidentalen Gottesbewußtseins zu begreifen und seine vollkommene Übereinstimmung mit den Grundlehren der spekulativen Philosophie zu erkennen. Folgendes dürfte sich aus dem bisher Gesagten ergeben: Kunst, Religion und Philosophie haben denselben absoluten Inhalt, der sich in bestimmten Formunterschieden darstellt. Die Kunst nämlich stellt Gott oder den Geist dar in einem sinnlichen Material, wie Stein, Erz, Marmor, Farbe, Ton; die Religion stellt ihn innerlich dar im Elemente der Vorstellung, die Philosophie endlich in Form des Begriffs. Dieser absolute Inhalt tritt nun nicht fertig und gegeben in das Bewußtsein der Menschheit herein, sondern entwickelt sich aus unvollkommenen Anfängen durch die ihm innewohnende Vernünftigkeit zur vollkommenen Klarheit. Der ganze Weltprozeß ist also ein Wissensprozeß, sein absolutes Ziel besteht darin, daß der Geist zu einem Wissen über seinen eigenen Inhalt gelange, sich selbst mit innerem Lichte erleuchte und sein eigenstes Wesen sich gegenständlich mache. Dieser Begriff des Geistes ist zuerst den

Griechen aufgegangen, die ihn als Aufschrift an den Tempel des delphischen Gottes setzten: γνῶθι σαυτόν.

Die Kunst ist nun als ein Mittel anzusehen, durch das der Geist sein inneres Wesen sich äußerlich vorstellig machen will; im Kunstwerk schaut er wie in einem Spiegel sich selber an. Es lassen sich an diesem Begriff der Kunst, daß sie nämlich den Geist in einem sinnlichen Material erscheinen lassen soll, sogleich zwei Momente unterscheiden, ein Inneres, die Idee oder der geistige Gehalt, und ein Äußeres, nämlich das nach den verschiedenen Künsten wechselnde Material. Diese beiden Seiten sollen mit einander übereinstimmen, in dieser Forderung besteht das Ideal. Der Anfang der Kunst wird nun derart sein, daß die beiden genannten Seiten nicht in Übereinstimmung sind, weil die darzustellende Idee noch nicht mit voller Klarheit dem Bewußtsein des Künstlers innewohnt. Vielmehr beabsichtigt er selbst durch seine Produktion erst zur inneren Klarheit zu gelangen. Die Kunstwerke dieser Stufe werden also die Idee nicht adäquat in sich enthalten und nur sie verkörpern, sondern es wird nur zu einer bloßen Andeutung des geistigen Gehaltes kommen, weil dieser noch nicht in sich selber klar und offenbar geworden ist. Diese Stufe im Kunstbewußtsein der Menschheit, die eine ganze Reihe von Volksgeistern in sich befaßt, nennt Hegel Symbolik. Denn die Idee verhält sich hier zu ihrem Material, wie im Symbol die Bedeutung zu ihrem Ausdruck oder ihrer Gestalt. So ist, um einige Beispiele von Symbolen anzuführen, der Löwe ein Symbol der Tapferkeit, der Fuchs eines der Schlauheit. Dasselbe symbolische Verhältnis findet sich in der Sprache, da jedes Wort ein äußeres Zeichen für eine innere Vorstellung ist. Ferner ist die Mythologie durchweg symbolisch aufzufassen, denn sie enthält eine innere Vernünftigkeit, die in die Form zufälliger Begebenheiten gekleidet ist. So ist also auch der Typus der gesamten Vorkunst, d. h. der Kunst, die eine noch nicht zur vollkommenen Klarheit gekommene Idee auszudrücken unternimmt und es deshalb nur zu einer Andeutung der Idee bringen kann, durchweg symbolisch. Diese Kunststufe findet sich hauptsächlich realisiert in der orientalischen Welt. In ihr ist die Gottheit als über das Endliche durchaus erhaben gedacht, es kann also ein sinnliches Material nicht imstande sein, den absoluten Inhalt in sich aufzunehmen und erschöpfend darzustellen. Mithin kann es dem inneren Begriff der Sache nach nur zu einer Andeutung des Inhalts durch den Stoff kommen, dieser ist also nur ein Symbol der durch ihn angedeuteten Idee.

Der Mangel der symbolischen Kunst, daß nämlich die darzustellende Idee noch nicht in voller Klarheit gewußt wird und der damit zusammenhängende Typus der Rätselhaftigkeit ihrer Gebilde, ist aufgehoben in der klassischen Kunstform, die ihre Realisation in der griechisch-römischen Welt erhält. Der Geist (oder die Idee) ist zur vollen Klarheit über sich selbst gelangt und weiß, daß er selbst sich der einzige und angemessene Gegenstand der Darstellung ist. Er tritt hier in das Bewußtsein der Menschheit als endlicher, menschlicher, in einem Naturkörper realisierter Geist. Der menschliche Körper ist dem ihm innewohnenden Geiste nicht zufällig, so daß dieser auch an anderen organischen Gebilden seinen adäquaten Ausdruck haben könnte, sondern er, und nur er allein, ist als die einzig mögliche Realisation des Geistes anzusehen. Die Natur muß, wenn sie überhaupt dem Geiste eine angemessene Wohnung bereiten will, in der Reihe ihrer organischen Formen notwendig zur Erzeugung des menschlichen Körpers fortgehen. Als Spiegel und Abdruck des Geistes nimmt die klassische Kunst und überhaupt die gesamte Skulptur den menschlichen Organismus zu ihrem Gegenstande und stellt ihn in ruhiger, situationsloser Beschlossenheit so dar, daß er nichts anderes ausdrückt als den Geist. Idee und

Darstellung sind jetzt also in vollkommener Übereinstimmung. Hierin liegt das Wesentliche der klassischen Kunst.

Diese vollendete Einheit zwischen Darstellung und Idee hebt der Geist aber wieder auf. Denn das, was in der klassischen Kunst zur Darstellung kommt, ist nur der endliche, individualisierte menschliche Geist, noch nicht die selbstbewußte Geistigkeit d. i. die Gottheit überhaupt. Der Geist gelangt zu einem tieferen Bewußtsein über sich selbst als der in einer Naturgestalt bloß äußerlich realisierte Geist. Indem er in der Religion und Philosophie, also in einem mehr innerlichen Elemente, seine Einzelheit zur Allgemeinheit erweitert, erscheint ihm die äußerliche und sinnliche Darstellung unangemessen, so daß er sich feindlich gegen sie kehrt und aus seiner Äußerlichkeit in sich zurückflieht. Die griechischen Götter, der angemessenste Gegenstand der klassischen Kunst, drücken zwar die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur aus. Diese Einheit aber ist bloß unmittelbar und sinnlich, weswegen die sinnliche Darstellung durch die Kunst genügt. Diese Götter wissen nichts von der ihnen innewohnenden Einheit, auch ist sie noch nicht in das Bewußtsein der Menschheit, die in ihnen ihr Höchstes sieht, getreten. Im Christentum dagegen kommt die Menschheit zum selbstbewußten Wissen der Einheit zwischen der göttlichen und menschlichen Natur, und deshalb bildet auch der Repräsentant dieser Einheit, Christus, in seiner Kindheit, seinem Leben, Leiden, Sterben und Auferstehen den angemessensten Gegenstand der romantischen Kunst. In ihr zeigt sich eine ähnliche Trennung von Idee und Darstellung wie in der symbolischen Kunst, allerdings von einer anderen Seite. Das Überwiegende ist jetzt nämlich die Idee, die den äußeren Stoff nicht mehr als adäquate Darstellungsform betrachtet, sondern sich gegen ihn ironisch verhält und ihn zum äußeren Zeichen herabsetzt. Die klassische Kunst hatte zu ihrem Hauptgegenstand die griechischen Götter, diese ins Geistige umgebildeten Naturmächte, in ruhiger, seliger Beschlossenheit. Sie sind die Darstellung des Unendlichen im Endlichen, im Auseinander des Raumes, als Skulpturgestalten. Die romantische Kunstform aber will auch das Unendliche darstellen, aber nicht in endlicher Weise, sondern so, daß die Unendlichkeit in der Darstellung offenbar wird. Dies kann also nicht mehr das bloß endliche Nebeneinanderbestehen im Raume, sondern das unendliche Aufeinanderfolgen in der Zeit sein. Die klassische Kunst beruht auf der Natur, die christlich-romantische Kunst auf der Geschichte. In ihr erscheint das Unendliche auch im Endlichen, hebt sich aber sofort wieder auf, tritt in anderer Form wieder herein und sucht sich im unendlichen Prozeß der Geschichte, also zeitlich, zu realisieren. Deswegen verschwindet in dem System der romantischen Künste, der Malerei, der Musik und Poesie, der äußere Raum und das gleichgültige, ruhige nebeneinanderbestehende Sein, es tritt an dessen Stelle das auf der Zeit beruhende Handeln, eine Bewegtheit und Äußerung des dargestellten Inhalts. Die Musik, als der wahre Typus der romantischen Kunst, hat zum Grundprinzip die durch Takt und Rythmus genau fixierte Zeit.

Wir haben so einen Grundriß der drei Kunstformen oder des Kunstbewußtseins der Menschheit überhaupt hingezeichnet, weil diese Einteilung für die Gliederung und Auffassung der einzelnen Künste wichtig ist. Der nämliche Unterschied des symbolischen, klassischen und romantischen Charakters muß sich nämlich in jeder der einzelnen Künste wiederfinden; es muß also z. B. eine symbolische, klassische und romantische Architektur geben. Außerdem muß jede einzelne Kunst eine der drei Kunstformen in ganz hervorragendem Maße realisieren, und diese muß bestimmt durch sie hindurchwirken. Danach wäre die eigentlich symbolische Kunst die Architektur. Denn sie bringt es nie zur adäquaten Darstellung des Geistes, dieses absoluten Inhalts der Kunst, sondern vermag nur die unorganische Natur zu formieren und herzurichten,

daß sie die äußere, kunstgemäße Umgebung des Geistes ist. „Sie ebnet den Platz für den Gott, formt seine äußere Umgebung und baut ihm einen Tempel als den Raum für die innere Sammlung und Richtung auf die absoluten Gegenstände des Geistes. Sie läßt eine Umschließung emporsteigen für die Versammlung der Gesammelten, als Schutz gegen das Drohen des Sturmes, gegen Regen, Ungewitter und wilde Tiere, und offenbart jenes Sichsammelnwollen, wenn auch auf äußerliche, so doch auf kunstgemäße Weise.“ *)

In diese träge, unorganische und nur äußerlich geformte Masse schlägt nun, wie Hegel sehr treffend weiter ausführt, der Blitz der Individualität. Gott oder der Geist selbst ist jetzt durch die Kunst in der Skulpturgestalt verkörpert, in seinem Tempel gegenwärtig. Ruhig, nur spielend bewegt, den Leidenschaften und Kämpfen der Äußerlichkeit entrückt, steht die Statue des Gottes da, indem sie nur den substantiellen Inhalt des Geistes überhaupt ausdrückt, nicht den endlichen, durch äußerliche Interessen und Zwecke bestimmten, in die Einzelheit des Handelns hinausgetriebenen Geist.

„Hat nun die Architektur den Tempel aufgeführt, und die Hand der Skulptur die Bildsäule des Gottes hineingestellt, so steht diesem sinnlich gegenwärtigen Gotte in den weiten Hallen seines Hauses die Gemeinde gegenüber.“ **) In dem gemeinsamen Bewußtsein der Gemeinde ist nun ein neues Element gegeben, in dem Gott ein viel innigeres und tieferes Dasein hat als in der nur äußerlichen Existenz der Skulptur. Zum künstlerischen Ausdruck dieses tiefsten und innerlichsten Gottesbewußtseins ist ein äußerliches Material nicht mehr geeignet. In den Kunstwerken dieser höchsten Stufe muß der objektive Raum und das rein räumliche Dasein verschwinden und diese Gebilde der Kunst beruhen jetzt auf dem mehr subjektiven, innerlichen und flüchtigen Prinzip der Zeit. Die geforderte Vernichtung des Raumes und die Verinnerlichung der Kunst geschieht aber ganz allmählich.

Die erste Kunst der romantischen Stufe ist die Malerei, in der die dritte, den Körper schaffende Dimension verschwindet und das Kunstwerk zur Fläche reduziert wird. Durch den Gegensatz von Hell und Dunkel und durch das bunte Spiel der Farben wird uns das Körperliche nur vorgetäuscht und so jener Schein in die Kunst hineingebracht und fixiert, der dem Schönen wesentlich ist. Was die Malerei an räumlicher Ausdehnung und objektiver Realität verloren hat, gewinnt sie durch die ungemeine Beweglichkeit, Lebendigkeit und Vielseitigkeit, zu der sie sich entfalten kann, indem nun alles, was die Menschenbrust bewegt, ihr Gegenstand werden kann, im Gegensatz zu der Skulptur, deren Umkreis im wesentlichen auf einen bestimmten Götterkreis oder den menschlichen Organismus überhaupt beschränkt ist.

In der Kunst, die den eigentlichen Typus dieser Stufe am deutlichsten und durchgreifendsten ausdrückt, in der Musik, ist der Raum als solcher gänzlich geschwunden. Ihr Material ist das Innere des menschlichen Gemütes, in Töne umgesetzt. Jede Erregung des Herzens äußert sich ja bekanntlich am spontansten und elementarsten im Ton und Gesang, und jedes Gefühl der Seele findet in der Tonreihe, die von der einfachsten und unmittelbarsten Interjektion bis zum vollständig ausgebildeten Kunstgesang und zu den kompliziertesten musikalischen Darbietungen führt, seinen entsprechenden Ausdruck. Die Musik also hat zu ihrem Gegenstand das tönende Innere des Menschen, das Auf- und Abwogen der verschiedenartigsten Empfindungen, die abstrakte Form der Subjektivität selbst; denn diese Gefühle und

*) Hegel, Ästhetik (Hotho) I, 109.
**) Hegel, Ästhetik I, S. 110.

Empfindungen dürfen noch nicht mit dem Licht des Begriffs durchleuchtet, in einen festen Zusammenhang gebracht sein, etwa wie die lyrische Poesie auch Empfindungen zu ihrem Gegenstande hat, sondern sie sind in völliger Unbestimmtheit und der Willkür des empfindenden Subjekts überlassen.

In der Poesie endlich ist auch das letzte Überbleibsel des äußerlichen Materials geschwunden, indem der klingende Ton zum bloßen Laut herabgesetzt ist: es ist das Element der inneren Vorstellung, in dem sie ihre Gebilde darstellt. Hierdurch aber scheidet sie schon eigentlich aus dem Umkreis der Künste oder bildet doch wenigstens den Übergang zur Religion, die in dem gleichen Material ihre Wahrheiten darstellt. Bedürfen die andern Künste an dem geistigen Gehalt, den sie darzustellen unternehmen, einer Seite, durch die er dem Material, in dem sie arbeiten, verwandt ist, so braucht die Poesie hierauf nicht Rücksicht zu nehmen. All und jeder Gehalt ist ihrer Darstellung entsprechend, und alles Höchste sowie gleicherweise alles Kleinste kann in gleicher Weise ihr Gegenstand sein. Durch die Gleichheit der Darstellungsweise, welche die Poesie mit der Religion gemeinsam hat, leitet sie zu ihr wieder zurück, so daß das Verhältnis zwischen Mythologie, Poesie und bildender Kunst etwa folgendermaßen zu erklären wäre. Kraft und innere Geschlossenheit gewinnt die Mythologie erst insoweit, als sie durch die Poesie und zwar besonders durch die Epik fixiert ist. Fast alle Mythologie, von der wir wissen, ist in das Gewand der Poesie gekleidet und in dieser Form uns überliefert. Ist aber die Poesie einerseits aus dem Geiste der Mythologie geboren und verhält sie sich zu ihr wie Form zum Stoff, so quillt andrerseits in unversieglichem Strome die bildende Kunst aus ihr heraus. Nur auf diesem mütterlichen Boden kann sie sich richtig entfalten und gedeihen. Die Reihenfolge der Künste nun, die sich nach dem Maßstabe bildet, in dem die sinnliche Materie verschwindet und idealisiert wird, die also von der Architektur durch die Skulptur, Malerei zur Musik geht, fordert als abschließendes Endglied die Poesie, die nun, da ihr sinnliches Material auf die innere Vorstellung und den bloßen Laut reduziert ist, zur Religion zurückkehrt.

Eine Einteilung und Gliederung der einzelnen Künste ist hiermit schon angedeutet. Sie ist im wesentlichen aus dem Begriff der Kunst, daß nämlich ein geistiger Gehalt in einem sinnlichen Material dargestellt werden soll, zu nehmen. In der Architektur überwiegt der Stoff, die Idee zeigt sich nur in der Herrichtung und Anordnung der gewaltigen Massen, und nur unvollkommen offenbart sie sich in den abstrakten Formen der Symmetrie, Gesetzmäßigkeit, Regelmäßigkeit usw. In der Skulptur schwinden die gewaltigen Dimensionen der Architektur, das Material verfeinert sich zu Marmor, Erz, Bronze. Zwar bleibt noch in ihren Gebilden die räumliche Ausdehnung, aber nur, um die wundervollen Formen des menschlichen Organismus adäquat auszudrücken. Die dritte Dimension, die den Raum zum Körper macht, verschwindet und wird durch die Perspektive nur vorgetäuscht in der Malerei, die dadurch an Beweglichkeit und Darstellungsfähigkeit ungemein gewinnt. Ihr Material ist das Licht und die Farben, die natürlich viel idealer sind als Erz und Marmor. Endlich verschwindet in der Musik der Raum vollständig; es wird nur die genaue Zeitabmessung und die Figurationen und Harmonie der Töne zum Material der Darstellung genommen, die das Auf- und Abwogen des bewegten Inneren des menschlichen Gemütes einzig darzustellen vermögen. Die Poesie vernichtet aber auch dieses sinnliche Material des Tons und sucht die Idee in Vorstellungen auszudrücken, indem sie als Zeichen gleichsam der Sinnlichkeit Rythmus, Metrum und Reim beibehält. So geht die Einteilung der Künste mit Notwendigkeit aus dem Begriff der Kunst selbst hervor.

Um das Methodische an diesem Umriß der Kunst und ihrer Einteilung mit einigen Worten hervorzuheben, so ist Hegel der Ansicht, daß eine allgemeine Erscheinung, die Darstellung der Vernunft ist, wie z. B. Natur, Geschichte, Staat, Recht, Religion usw. niemals wahrheitsgemäß begriffen werden könne, wenn sie nicht unter dem dreifachen Gesichtspunkt des Allgemeinen, des Besonderen und Einzelnen aufgefaßt würde. Dies sind nämlich die drei Momente des Begriffs, deren Verhältnis Hegel in abstrakter Form in seiner Logik*) behandelt hat, die er aber zur Erklärung jeder Erscheinung fortwährend benutzt. Es möge dies an einem Beispiel veranschaulicht werden. In der Philosophie der Geschichte ergibt sich als Endziel der geschichtlichen Entwicklung des Menschengeschlechts die Realisierung des Rechtsstaates, der als das System der Sittlichkeit überhaupt zu betrachten ist. Dieses Ziel ist das Allgemeine, das durch die blind gegen einander wütenden Leidenschaften der Menschen verwirklicht wird. Indem nämlich der Mensch seine einzelnen Ziele und Interessen zu befriedigen strebt, bringt er, ohne es zu wissen und zu wollen, das Gebäude der bürgerlichen Gesellschaft, der staatlichen und sittlichen Ordnung hervor. Dies wäre das Moment der Besonderheit, das stets die schaffenden Kräfte enthält, durch die das Allgemeine oder der Begriff realisiert wird. Was herauskommt, sind einzelne Staaten, die zunächst nur unvollkommen die Vernünftigkeit, das ist in diesem Falle die Sittlichkeit, in sich enthalten und nur einzelne Seiten derselben darstellen. In ihrer Entwicklung nähern sie sich aber mit Notwendigkeit dem aufgestellten Endziel des Rechtsstaates, dem Ideal der Geschichte.

Wenden wir die Dreiheit der Momente des Begriffs auf die Kunst an, so wäre der Begriff der Kunst oder das Ideal das Allgemeine. Da er die Einheit entgegengesetzter Bestimmungen, nämlich des Geistes und des sinnlichen Materials enthält, so ergeben sich aus dem dreifachen Verhältnis, in dem die beiden Seiten zu einander stehen können, die drei Kunstformen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen. Sie stellen, als Moment des Begriffs aufgefaßt, die Stufe der Besonderheit dar und sind, wie auch aus dem angeführten Beispiel ersichtlich ist, das eigentlich Schaffende und Realisierende. Denn in dem wahren Künstler ist der Geist seines Zeitalters die eigentlich treibende Kraft, und zwar so, daß er sich selbst nur zum Werkzeug des Gesamtgeistes macht und ihn in sich gewähren läßt. Je mehr also ein schaffender Künstler seine subjektiven Neigungen und Besonderheiten niederdrückt und je hingebender er sich zum Spiegel des allgemeinen Zeitgeistes macht, um so stilgerechter ist sein Werk, denn unter Stil ist die Übereinstimmung des individuellen Bewußtseins mit dem Gesamtgeist zu verstehen. Gibt der Künstler aber nicht die substantiellen Züge seines Zeitalters wieder, indem er seine individuellen Neigungen und Launen gewähren läßt, so bringt er es in seiner Darstellung nur zur Manier. Daher ist Hegels Ausspruch sehr richtig: „Keine Manier zu haben war von jeher die einzig große Manier, und in diesem Sinne allein sind Homer, Sophokles, Raphael, Shakespeare originell zu nennen." **) Indem nun der allgemeine Geist in dem einzelnen Künstler tätig ist, erzeugt er einzelne Kunstwerke. So bringt die Besonderheit aus sich die Einzelheit hervor. Überraschend ist es, welche tiefsinnigen Resultate diese Methodik des Begriffs und seiner drei Momente zeitigt.

Über das Ideal als solches ist nun schon hinreichend gesprochen worden. Hegel betrachtet es einerseits in seinem Verhältnis zum Naturschönen, das infolge seiner Mangelhaftigkeit

*) Hegel, Wissenschaft der Logik Bd. III, S. 34 ff. Encyklopädie (Lasson) S. 159 ff.

**) Hegel, Ästhetik I., S. 384 cf. Schelling ges. Werke I, Bd. 5, S. 474 ff.

dem Menschengeist nicht genügt und ihn zur Produktion des Kunstschönen veranlaßt, andrerseits in seinem Verhältnis zur subjektiven Kunstproduktion. Es würde uns aber die Darstellung dieser Themen zu weit führen. Wichtiger ist es, die drei Kunstformen, deren Umriß schon im Verhältnis zu den drei Hauptstufen des religiösen Bewußtseins kurz skizziert ist, ausführlicher darzulegen.

1. Die symbolische Kunstform.

Gleichwie beim Symbol die Bedeutung und ihre Gestaltung meistens nur in einem äußerlichen und willkürlichen Zusammenhange stehen, so sind auch die Idee und ihr Ausdruck bei den Gebilden dieser Kunststufe nicht nur nicht im Einklang, sondern in einem Kampf miteinander, der das Prinzip der Entwickelung in diesem Gebiete ausmacht. Zunächst legt nämlich der Mensch, der sich zum Bewußtsein Gottes erhebt, diesen absoluten Inhalt in die verschiedenartigsten Naturgegenstände hinein und ahnt in ihnen die Gottheit. Hier ist die Kunst, die ein mit Bewußtsein geformtes sinnliches Material als Ausdruck des geistigen Gehaltes fordert, noch ganz in die Religion versenkt. Es ließe sich als historischer Beleg hierfür die Religion der alten Parsen (des Zendvolkes) anführen, die bekanntlich das Licht als Gott verehrten. In der Sonne und weiterhin in den Gestirnen, in diesen Konzentrationen des Lichtes, hatten sie eine unmittelbare Anschauung des Absoluten, das sie sich auch personifiziert dachten und Ormuzd nannten. Diesem guten Prinzip des Lichtes steht nach ihrer Auffassung gegenüber Ahriman, der Fürst der Finsternis. Da auf dieser Stufe der Religionsentwicklung noch kein mit Bewußtsein hergestelltes und geformtes sinnliches Material vorhanden ist, in dem die Gottheit angeschaut wird, so existiert hier noch keine eigentliche Kunst.

Gehen wir weiter zu den alten Indern, so treffen wir auch hier noch den Naturdienst an, d. h. in einem beliebigen unmittelbar gegebenen Gegenstande wird die Gottheit als gegenwärtig verehrt, z. B. in Bergen, Bäumen, Kühen, Affen usw. Nun wird aber der Gegenstand nicht mehr gelassen wie er ist, sondern er wird durch die Phantasie ins Ungeheuere und Unermeßliche aufgespreizt. Zuweilen taucht schon das Bewußtsein auf, daß die Gottheit doch mehr ist als der bloß sinnliche Naturgegenstand, und es scheidet sich vorübergehend die allgemeine Bedeutung oder Idee von dem bloß einzelnen Naturdasein ab. Es beginnt nun ein wilder Taumel, indem einerseits bestimmte Naturgegenstände durch die Phantasie quantitativ zur Unermeßlichkeit aufgespreizt werden, damit sie fähig sind, die Gottheit auszudrücken, andrerseits aber das Bewußtsein von dieser phantastischen Höhe wieder zur Prosa und Unmittelbarkeit zurücksinkt. Bedeutung und Naturgegenstand, die in der Zendreligion noch in vollkommener Einheit waren, treten bei den Indern auseinander, zwar noch nicht derart, daß die Bedeutung, d. i. das Göttliche, vollkommen in sich dem Bewußtsein klar geworden wäre, aber es wird doch die Unangemessenheit, die zwischen dem geistigen Gehalt und seinem sinnlichen Ausdruck obwaltet, deutlich gefühlt. Hiermit hängt zusammen, daß die alten Inder ein zur Geschichtsschreibung vollkommen unfähiges Volk sind.*) Es ist nämlich, um irgend welche Ereignisse historisch darstellen zu können, durchaus erforderlich, die Dinge und Geschehnisse der uns umgebenden Welt in einem genau geregelten, vollkommen bestimmten, ursächlichen Zusammenhange aufzufassen. Da nun die Inder infolge ihrer religiösen Anschauungen in die gewöhnlichsten und vereinzeltsten

*) Über den Mangel der Geschichtsschreibung bei den Indern, vergl. Hegel Ästhetik I, S. 433 und Philos. der Geschichte S. 223—228 (Brunstädt).

Dinge den absoluten Inhalt als Bedeutung hineinlegen und in ihnen eine Anschauung des Göttlichen haben, so ist der feste Zusammenhang der umgebenden Welt durchbrochen. Was erst als bloß natürlich genommen worden ist, gilt gleich darauf als die Gottheit selbst, und umgekehrt sinkt das Bewußtsein aus dieser Auffassung unmittelbar zur bloßen Natürlichkeit der Dinge herab, so daß jenes Herumtaumeln zwischen Bedeutung und Ausdruck beginnt, das durch die gährende Phantasie des indischen Volkes verursacht wird und ein charakteristisches Merkmal desselben bildet. Daher kommt es, daß die Inder zwar in der Philosophie, Grammatik, Mathematik und Astronomie Bedeutendes geleistet haben, dagegen für die Geschichtsschreibung vollkommen unfähig sich erwiesen.

Bei den Indern prägt sich der Grundzug des orientalischen Geistes, Gott als das absolut Unendliche, durchaus Allgemeine und Nichtsinnliche zu fassen, vielleicht am deutlichsten aus. In der Gottheit darf nach ihrer Anschauung nur Positives sein, keine Negation, keine Endlichkeit. Nach dem tiefsinnigen Satze des Spinoza aber ist jede Negation zugleich Bestimmtheit. Durch das Auslöschen jeder Bestimmtheit und Endlichkeit wollten die Inder sich die Gottheit als das absolut Allgemeine denken, gerieten aber damit zu einer vollkommenen Verdumpfung des Bewußtseins, so daß das Nichts ihre eigentliche Gottheit wurde. Dieses Nichts nennen sie Brahm. „Fragt man nun einen Brahmanen, was Brahm sei, so antwortet er: „Wenn ich mich in mich zurückziehe, alle äußeren Sinne verschließe und in mir ôm spreche, so ist dies Brahm.“*) Auf die Frage: Betet ihr zum höchsten Wesen? antwortet jeder Hindu: „Nein“. Wenn man nun weiter fragt: Was tut ihr denn, was bedeutet das schweigende Meditieren, dessen einige Gelehrte Erwähnung tun? so ist die Erwiderung: Wenn ich zur Ehre eines der Götter bete, so setze ich mich nieder, die Füße wechselweise über die Schenkel geschlagen, schaue gen Himmel, ruhig die Gedanken erhebend und sprachlos die Hände gefaltet; dann sage ich, ich bin Brahm, das höchste Wesen. Brahm zu sein werden wir uns durch die Maya (die weltliche Täuschung) nicht bewußt; es ist verboten zu ihm zu beten und ihm selbst Opfer zu bringen, denn dies hieße uns selbst anbeten.**) Wenn die Endlichkeit und Bestimmtheit gehaßt wird und um jeden Preis von der Gottheit ferngehalten werden soll, so ist der Standpunkt der Inder, das Absolute gleich dem Nichts zu setzen, vollkommen verständlich. Zugleich ist aber in dem indischen Kultus, durch vollkommene Verdumpfung des Bewußtseins Brahm zu werden, wie widersinnig dies auch zunächst erscheinen mag, der Grundzug aller Religion enthalten, nämlich die im Glauben und in der Andacht zu erreichende Einheit des Menschen mit Gott.

Brahm als die oberste, Alles umfassende Gottheit, von der alle andern Götter, Heroen, Menschen, Tiere usw. nur Emanationen sind, kann als solcher, als reines Nichts, nicht Gegenstand der Kunst werden. Nun hält es aber das Bewußtsein in dieser höchsten Abstraktion und Vernichtung alles Endlichen nicht aus, sondern springt unmittelbar aus dieser Übersinnlichkeit in die wildeste Sinnlichkeit über. Die übrigen Götter sind Naturgegenstände, z. B. Berge, Ströme, Tiere, die Sonne, der Mond, der Ganges. Jeder Vogel, jeder Affe ist der gegenwärtige Gott, ferner dienen zu seiner Darstellung scheußliche Gestalten, die von der Kunst hervorgebracht sind.

Das nächste Mittel, den Gegensatz zwischen der bloß sinnlichen Naturgestalt und der allgemeinen Bedeutung zu beseitigen, besteht darin, die endlichen Dinge ins Maßlose aufzu-

*) Hegel, Philos. der Geschichte. S. 207. **) ibid. S. 216.

spreizen, was am häufigsten geschieht durch ungeheure Übertreibung der Größe und der zeitlichen Ausdehnung. Dadurch grenzt die indische Poesie an die Kunst der Erhabenheit; denn das Erhabene besteht hauptsächlich darin, daß eine sinnliche Erscheinung das Unendliche ausdrücken soll, zugleich aber dadurch klar wird, daß die Darstellung den Inhalt niemals erreichen könne.*) Im Grunde genommen ist aber die indische Kunst durch diese Übertreibungen weder erhaben noch schön. Eine Andeutung des geistigen Moments tritt darin hervor, daß die Naturmächte, die den Hauptinhalt der meisten Gottheiten bilden, personifiziert werden. Dies bleibt aber formell, die Personifikation ist nur eine äußerlich aufgeheftete Form, die noch nicht zu einem wirklichen geistigen Wesen geworden ist. Es leuchtet unmittelbar ein, daß die Kunst, welche bei diesem phantastischen Volke am meisten blühte, nur die geistigste Kunst, nämlich die Poesie, sein kann, wenngleich sich auch zahlreiche Werke der Architektur und Skulptur in Indien vorfinden.

Eine höhere Stufe als die phantastische Symbolik der Inder bildet das Kunstbewußtsein der **Ägypter**, da sie den absoluten Inhalt nicht mehr wahllos in alle möglichen Naturgegenstände hineinlegen, sondern auf ein genaueres Entsprechen von Bedeutung und Ausdruck achten. Ihnen geht schon eine Ahnung von dem Gegensatz zwischen Geist und Natur auf, und sie bemühen sich nun, die eine Seite in der anderen wiederzufinden. Das Wesen des Inneren, des Geistes, wollen sie sich gegenständlich machen und in einem äußeren Dinge anschauen. Aus diesem Triebe geht ihre bildende Kunst hervor, da sie sich nicht mit einer bloß **vorgefundenen** Gestalt begnügen können, sondern diese ebenfalls aus dem Geiste **erfunden** werden muß.**) So ist Ägypten das eigentliche Land des Symbols, das sich die Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes stellt, ohne zu der Entzifferung wirklich hinzugelangen. Der Geist ist nur als ein Inneres vorhanden und drängt dazu, aus der Form der bloßen Natürlichkeit in das erhellende Licht des Bewußtseins zu treten. Meistens versucht der Mensch durch das Denken über sein inneres Wesen klar zu werden, die Ägypter versuchten es bauend. Ungeheuere Totenstädte arbeiteten sie in den Erdboden hinein, gleich unermeßliche und zahllose Tempelbauten, Pyramiden, Sphinxe und Memnonen schufen sie über der Erdoberfläche, wunderbare und phantastische Gebilde wie in der indischen Kunst, aber doch mit einer bestimmten Bedeutung. In allen diesen Werken spricht sich mehr oder minder deutlich das einheitliche Streben aus, über das Innere der Natur klar zu werden. Weil aber der Geist als solcher noch nicht in das Bewußtsein dieses Volkes getreten ist und es die klare und helle Sprache des Geistes zu reden noch nicht versteht, so bleiben seine Kunstwerke geheimnisvoll und stumm, klanglos und unbewegt. Zwar wird schon die Naturgestalt des Geistes, der menschliche Körper, Gegenstand der ägyptischen Skulptur, z. B. in den gewaltigen Memnonen, doch bleibt er in seiner Darstellung noch bewegungslos und unlebendig. Herodot erzählt von diesen Gebilden, daß sie beim Sonnenaufgang einen Klang von sich gäben. Die symbolische Bedeutung dieser Erscheinung wird von Hegel folgendermaßen geschildert: „Als Symbol ist diesen Kolossen die Bedeutung zu geben, daß sie die geistige Seele nicht frei in sich selber haben, und die Belebung daher, statt sie aus dem Inneren entnehmen zu können, welches Maß und Schönheit in sich trägt, von Außen des Lichts bedürfen, das erst den Ton des Lichts aus ihnen herauslockt. Die menschliche Stimme dagegen tönt aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geiste ohne

*) Hegel, Ästh. I. 438.

**) Hegel, Ästh. I. 453.

äußeren Anstoß, wie die Höhe der Kunst überhaupt darin besteht, das Innere sich aus sich selbst gestalten zu lassen. Das innere der menschlichen Gestalt aber ist in Ägypten noch stumm und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt."*)

„Das Allgemeine in dieser Sphäre ist das Vermischen der Subjektivität und der Substantialität."**) Mit diesem formelhaften Ausdruck charakterisiert Hegel den ägyptischen Geist. Er meint damit, daß die Geistigkeit noch in die allgemeine Naturmacht versenkt, und die menschliche Gestalt noch nicht zur freien, schönen Darstellung und geistigen Klarheit gelangt ist, sondern noch mit der Tiergestalt verbunden erscheint und durch sie verunreinigt wird. In zwei Gebilden besonders enthüllt sich diese Rätselhaftigkeit des ägyptischen Volkes und das Herausringen des Geistes zu selbstbewußter Klarheit in deutlichster Weise. Das eine ist das verschleierte Bild der Göttin Neïth zu Sais, die als Symbol der Natur anzusehen ist. Durch die Verschleierung wird ausgesprochen, daß sie noch etwas anderes ist als sie sich äußerlich darbietet, daß hinter ihrem Äußeren noch ein tieferes Inneres verborgen ist, welches noch kein Sterblicher ergründet habe. Diese Auffassung wird ausdrücklich bestätigt durch die dortige uns von Proklus erhaltene Tempelinschrift: Ich bin, was da ist, was war und was sein wird; niemand hat meine Hülle gelüftet. Der Zusatz: „Die Frucht meines Leibes ist Helios" deutet aber schon auf die Lösung des Rätsels hin, denn nur der Geist ist die Sonne, die aus der Natur hervorgeht und sie erleuchtet. Das andere Gebilde, in dem das Herausstreben des Geistigen aus seiner Vermischung mit dem bloß Natürlichen für die äußere Anschauung hingestellt wird, ist die in der ägyptischen Kunst so zahllos vorkommende Gestalt der Sphinx, die gleichsam das Symbol des Symbolischen selbst ist. Aus der dumpfen Stärke und Kraft des Tierischen will der menschliche Geist sich hervordrängen, ohne zur vollendeten Darstellung seiner eigenen Freiheit und bewegten Gestalt kommen zu können. Die Sphinx erscheint nun in der tiefsinnigen griechischen Mythologie als das Rätsel aufgebende Ungeheuer, dessen Lösung von einem Griechen, nämlich Ödipus, gefunden wird. Hiermit ist wiederum symbolisch ausgesprochen, daß die höhere Stufe und Überwindung des ägyptischen Geistes in dem Griechentum zu suchen ist. Die Lösung des Rätsels, das die Sphinx aufgegeben und um das sich in gewaltigem Ringen der ägyptische Geist bemüht hatte, besteht darin, daß der Mensch das Innere und Höhere der Natur bedeutet. Dieser Gedanke bildet das Grundprinzip des Hellenentums, nach menschlichem Bilde und Gleichnis formt es seine Götter, die in ihrer erhabenen seligen Ruhe die ewigen substantiellen Mächte des menschlichen Geistes ausdrücken.

Die Betrachtung und Einschätzung der Ägypter ist von großer Wichtigkeit für den nachfolgenden Gang der weltgeschichtlichen Entwicklung, weil von ihnen aus ein zweifacher Übergang stattfindet, nämlich einmal, wie schon angedeutet, zum Hellenentum. Durch das verschlossene, geheimnisvolle Ringen des Nilvolkes erscheint die heitere und harmonische Klarheit der Griechen um so bewunderungswürdiger, und mit Staunen beobachten wir hier eine herrliche Morgenröte, nämlich das Aufgehen des selbstbewußten Geistes. Hierdurch erhält das Griechentum seine absolute Berechtigung und Würde in der Weltgeschichte. Andrerseits aber findet eine weitere Entwicklung vom Standpunkt der Ägypter aus innerhalb der symbolischen Kunstform selber statt zur Kunst der Erhabenheit und zur bewußten Symbolik, mit der diese ganze Stufe sich in sich selber auflöst.

---

*) Hegel, Ästhetik I 461.

**) Ders. Religionsphilosophie (Drews) S. 256.

Dieser Fortgang vollzieht sich so, daß die im Kunstwerk darzustellende objektive Bedeutung in Form des objektiven Gedankens, losgelöst von allem sinnlichen Material, Gegenstand des Bewußtseins wird. Realisiert findet sich diese Stufe des religiösen Denkens im Judentum, das zuerst von allen Völkern zur Erkenntnis des reinen, allgemeinen und absoluten Geistes kam. Ihn faßt es auf, wie er sich von allem Sinnlichen und Natürlichen losgerungen hat, als allmächtigen Schöpfer alles Endlichen. Auf dieser Stufe nimmt das religiöse Bewußtsein unmittelbar seinem eigenen Begriff zufolge eine namentlich gegen die bildende Kunst feindliche Haltung an; nur der Poesie, und näherhin der Lyrik, ist es verstattet, den Preis des höchsten Wesens anzustimmen. Zugleich geht ein durchgängiger Zug von Erhabenheit durch dieses Kunstbewußtsein hindurch, da an den endlichen Dingen, die zum Ausdruck des Absoluten gebraucht werden, unmittelbar hervortritt, daß sie die unendliche Fülle der Gottheit nicht angemessen darzustellen imstande sind, sondern gerade durch ihr Verschwinden und ihre Selbstvernichtung am Absoluten dessen Macht erscheinen lassen. Der Gedanke des geistigen Schaffens im Gegensatz zu der Vorstellung des Hervorgehens des Endlichen durch Zeugung, wie sie sich bei den übrigen orientalischen Völkern findet, ist der reinste und unmittelbarste Ausdruck der Erhabenheit. Die Stelle: „Gott sprach, es werde Licht! Und es ward Licht" gilt schon dem Verfasser des Schriftchens περὶ ὕψους für ein schlagendes Beispiel der Erhabenheit.*) Dieser Typus ist besonders in der Vorstellung zu erkennen, das die gesamte geschaffene endliche Welt nichts für sich selber gilt, sondern nur als verherrlichendes Beiwerk zum Preise Gottes angesehen wird.**) Zur Charakteristik zitiert Hegel die Worte des 104. Psalmes: Licht ist dein Kleid, das du anhast, du breitest aus den Himmel wie einen Teppich usw. Licht, Himmel, Wolken, die Fittiche des Windes sind hier nichts an und für sich, sondern nur ein äußeres Gewand, ein Wagen oder Bote zu Gottes Dienst. Erhebt sich das Gemüt so einerseits in bewunderungswürdiger Weise zum Absoluten, so fühlt es sich andrerseits auch wieder in seiner Endlichkeit und Unwürdigkeit und sieht sich durch die Erhabenheit Gottes zu Boden gedrückt. So geben andere Psalmen Beispiele des Bewußtseins, das seinen ergreifenden Schmerz über die eigene Sündhaftigkeit, das Schreien der Seele nach Gott schildert.

Vernichtet sich auf diesem Standpunkt das Endliche am Unendlichen und ist deswegen eine eigentliche kunstgemäße Darstellung verhindert, so kommt auf der nun folgenden Stufe der bewußten Symbolik das Endliche und Sinnliche wieder zu seinem Recht. Beispiele dieser Darstellungsart sind Fabel, Parabel, Sprichwort, Rätsel, Allegorie, Metapher, Bild, Gleichnis usw. In diesen wird die allgemeine Bedeutung oder der Inhalt bewußterweise der sinnlichen Darstellung oder Einkleidung gegenüber gestellt und beide aufeinander bezogen. Natürlich kann es sich jetzt nicht mehr um den einen absoluten, allgemeinen Inhalt, um Gott, handeln, denn für ihn hat sich ja die sinnliche Darstellung als unangemessen erwiesen, sondern es tritt notwendigerweise eine Verendlichung des Inhalts ein, womit dieser ganze Kreis zur dienenden Kunst herabsinkt. So sind z. B. Metapher, Bild, Gleichnis rc. nur Mittel der Ausschmückung für größere, selbständige poetische Erzeugnisse. Mit der bewußten Symbolik hat diese Kunststufe ihren gesamten Umkreis vollendet.

---

*) Hegel, Ästhetik I 481.

**) ibid. 483.

2. Die klassische Kunstform.

Konnten die Ägypter zu der Lösung des Rätsels, das sie sich in den stummen und verschlossenen Gebilden ihrer Kunst gegenständlich machten, nicht hingelangen und das Wesen des Universums, nämlich den sich selbst erkennenden Geist, nicht erraten, so bildet er das Prinzip des Hellenentums, das als die historische Realisation der klassischen Kunstform anzusehen ist. Ihr einziger und wahrhafter Gegenstand, den sie sinnlich zu gestalten trachtet, ist der Geist, natürlich nicht in der Form, die er hat, wenn er als Gegenstand des begrifflichen, erkennenden Denkens vollkommen in sich gegangen ist, sondern sie hat es zu tun mit dem Geist, wie er von der Natur herkommt und mit ihr noch in Fühlung ist, wie er sich also in einem natürlichen Organismus realisiert und in ihm seinen adäquaten Ausdruck hat. Die einzige Gestalt, die für die Existenz des Geistes in Frage kommt, ist der menschliche Körper, der allein befähigt ist, ihn in sinnlicher Weise zu offenbaren. Alles Häßliche, Äußerliche, durch natürliche Einflüsse Hervorgerufene muß die Kunst daher an ihrer Darstellung des menschlichen Körpers vernichten und darf ihn nur bilden, inwiefern er den Geist in äußerlicher und sinnlicher Weise offenbart.

So ist den Griechen im Begriff des Geistes die absolute Bedeutung und das sich selbst Deutende, wonach die orientalischen Völker vergeblich hinstrebten, vollkommen klar geworden und zwar zunächst in ihrer Religion, die durch das Epos fixiert wird. Nicht mit Unrecht sagt Herodot, daß Homer und Hesiod den Griechen ihre Götter gemacht haben. Denn den im Bewußtsein des Volkes treibenden religiösen Mächten und Anschauungen gaben sie die allgemeingültige, klassische Form. Ihre Gedichte bilden später die unerschöpfliche Fundgrube für die bildende und dramatische Kunst, wie auch in ähnlicher Weise Dante und Raphael nur das gestaltet haben, was sie in den Glaubenslehren und religiösen Wahrheiten vorfanden, allerdings mit dem Unterschiede, daß die Mythologie der Griechen vollkommen fertig für den bildenden Künstler dalag, Dante dagegen aus der Barbarei und der noch barbarischeren Gelehrsamkeit seiner Zeit, aus den Greueln der Geschichte, die er noch erlebt hatte, wie aus dem Stoffe der bestehenden Hierarchie eine eigene Mythologie und aus dieser sein göttliches Gedicht sich erst bilden mußte.*) Weil also der Inhalt den griechischen Künstlern schon vollkommen gegeben war, so konnten sie ihre ganze Schaffenskraft auf die Form und Gestaltung selbst konzentrieren, so daß mit der allmählichen Ausbildung der Form auch eine unmerkliche Fortentwicklung des Inhalts verbunden war.

Das klassische Ideal erscheint als das Ergebnis des Ringens, das wir in der symbolischen Kunststufe bei einer Reihe von Völkern beobachteten. Es tritt also nicht fertig und allseitig bestimmt in das Bewußtsein der Menschheit ein, sondern ist das Resultat eines langwierigen Prozesses. Dies spiegelt sich in abgekürzter Form innerhalb der klassischen Kunstentwicklung selber ab, zunächst in der Degradation des Tierischen. Die Orientalen hatten eine Anschauung des Absoluten hauptsächlich in Tieren. So bauten z. B. die Inder Spitäler für alte Kühe und Affen, allerdings keine für Menschen, sondern ließen im Gegenteil arme Wandrer am Wege verschmachten, die Ägypter erhielten Tiere durch die Einbalsamierung für Jahrtausende, die Griechen aber zeigen die Nichtigkeit und Inferiorität des Tieres, also des blos Natürlichen gegenüber dem Geistigen, durch das Tieropfer. Dieselbe Gesinnung zeigt sich in der Verherrlichung der Erlegung schädlicher Tiere auf Jagden, die den Heroen zugeschrieben werden. Ferner gilt in den Verwandlungsgeschichten, die uns hauptsächlich Ovid erzählt, die Umwandlung in eine Tiergestalt meistens als eine Strafe (Lykaon, Tereus und

*) Schelling, Ges. Werke I 5, 445. Hegel, Ästhetik II, S. 18.

Prokne, die Pieriden). Hiermit stellen sich die Griechen in einen bewußten Gegensatz zu den orientalischen Völkern, denen die Naturmächte, wie z. B. die Sonne, das Meer, der Nil, die Erde, die allgemeine Naturlebendigkeit usw. als das Höchste und Letzte gegolten haben. Zwar findet sich auch bei den Griechen ein sinniges Hinhören auf die Sprache und die Vorgänge der Natur, die ihnen bei ihren Götterbildungen stets als Ausgangspunkt dient, doch macht sich sogleich der Trieb rege, dies bloß Natürliche auszulegen, zu deuten und ins Geistige umzubilden. Ihre Götter kommen ihnen nur als geistige Mächte zum Bewußtsein, daher ist ihnen für die äußere Anschauung und Gestaltung die menschliche Gestalt durchaus notwendig und nicht wie bei den orientalischen Gottheiten, die im allgemeinen nur eine Naturmacht ausdrücken, eine nur äußerlich angeheftete Personifikation. Die Herabsetzung und Entwertung der alten Götter, die bloße Naturgottheiten sind, spricht sich im höchsten Grade plastisch aus in dem Mythus vom Götterkampf, in dem der Kreis der neuen geistigen Götter die Titanen, jene ungeistigen, rein natürlichen Mächte, überwindet und zum Orkus hinabschleudert. Trotz dieses Sieges bleibt eine gewisse Naturgrundlage in den griechischen Göttern erhalten, wenn auch zur Bedeutungslosigkeit herabgesetzt und durchaus ins Geistige umgebildet. So liegt z. B. in Poseidon ebenso wie in Pontos und Okeanos die Macht des erdumströmenden Meeres. Zugleich aber kommen ihm geistig-menschliche Eigenschaften zu. Er ist der Gründer Iliums, der Hort Athens, Schöpfer des Pferdes und überhaupt ein Städtegründer, da dem Meere, diesem absolut verbindenden Elemente der Länder und Menschen, die meisten Städte ihren Ursprung verdanken.

Zeus ist der Herrscher über Blitz und Donner, als Naturmacht der alles umfassende Himmel; dann aber ins Geistige umgewandelt, ist er der sittliche Gott, der Schützer der Gastfreundschaft. Seinen Liebschaften, in denen er oft in Tiergestalt erscheint, liegen fremdartige theogonische Vorstellungen zu Grunde, etwa die ewigzeugende und ewig gebärende Naturkraft. Der natürlichen Hülle entkleidet und nach menschlicher Weise vorgestellt, erscheinen diese Abenteuer allerdings als willkürliche und in sittlicher Hinsicht sogar höchst bedenkliche Handlungen.

Auch in der Gestalt des Herakles vereinigt sich deutlich eine geistige und eine nur natürliche Bedeutung. Einerseits ist er nämlich der Heros, der aus eigener Kraft in unendlichen Mühen den Olymp und die Göttlichkeit sich erringt, andrerseits scheint ihm und seinen zwölf Taten die Wanderung der Sonne durch die zwölf Zeichen des Tierkreises zu Grunde zu liegen.

Am klarsten endlich ist die Vereinigung von Natürlichem und Geistigem in der Figur des Apollo. Die ältere Mythologie kennt zunächst nur den Titanen Helios, d. h. die Sonne als Naturelement. Welche wunderbare Ähnlichkeit liegt aber nicht vor zwischen dem äußeren natürlichen Licht und dem inneren Licht des Geistes! Der alles sehende und offenbar machende Lichtgott wird notwendig zum Orakelgott, der das Dunkle und Zukünftige enthüllt. Die als Pfeile vorgestellten Sonnenstrahlen werden sein Attribut. „Apollo ist also der Weissagende und Wissende, das alles erhellende Licht: ferner der Heilende und Bekräftigende wie auch der Verderbende, denn er tötet die Männer, er ist der Sühnende und Reinigende, z. B. gegen die Eumeniden, die alten unterirdischen Gottheiten, welche das harte, strenge Recht verfolgen; er selber ist rein, er hat keine Gattin, sondern nur eine Schwester und ist nicht in viele häßliche Geschichten verwickelt wie Zeus; er ist ferner der Wissende und Aussprechende, der Sänger und Führer der Musen, wie die Sonne den harmonischen Reigen der Gestirne anführt."*)

*) Hegel, Philos. der Geschichte S. 322.

In der Degradation des Tierischen, dem Sturze der Titanen und Naturgottheiten, endlich in der positiven Erhaltung und Umbildung dieser Naturmächte ins Geistige spricht sich in anschaulicher Weise das Werden des klassischen Ideals innerhalb dieser Kunstform selber aus. Einerseits findet sich also am griechischen Geiste ein sinnvolles Hinhorchen auf die Natur und eine unendliche Empfänglichkeit und Aufnahmefähigkeit äußeren, fremdartigen Einflüssen gegenüber, andererseits aber geht er mit dem von andern Völkern oder von der Natur empfangenen Eindrücken sofort in sein Inneres zurück und reinigt in dem klaren Feuer seiner tieferen Empfindung das durch Tradition überkommene Material von allem Trüben und Natürlichen, von allem Formlosen und Symbolischen, so daß das eigentlich Geistige vollkommen individualisiert, in der ihm allein entsprechenden Gestalt in idealer Schönheit für die äußere Anschauung hervortritt. So werden die griechischen Götter die plastisch angeschauten Mächte des menschlichen Geistes, und die Dichter bestreben sich daher, alle menschlichen Tätigkeiten zu Handlungen der Götter umzugestalten. Kein bedeutenderes Ereignis geschieht, das sie nicht aus dem Willen und der Beihilfe der Götter erläutern. Achilles z. B. will in der Volksversammlung den Agamemnon, der ihn schmäht und der Briseïs beraubt, in der ersten Aufwallung seines Zornes erschlagen. Da erscheint Athene, die ihn beschwichtigt. Was also in dem Gemüt des Helden in innerlicher Weise vorgeht, daß nämlich die Besonnenheit über seine Wut die Oberhand gewinnt, das erscheint dem Dichter als ein Eingreifen der Göttin der Weisheit. Einerseits sind also diese Götter die personifizierten, ganz allgemeinen Mächte des menschlichen Geistes, andererseits aber in ihrer Allgemeinheit durch ihr bestimmtes Handeln und ihren Charakter vollkommen individualisiert. Derselbe Gegensatz findet sich auch an der plastischen Darstellung der griechischen Götter. Zwar ist ihr Wesen ganz in ihre Außengestalt ergossen, so daß diese Körperlichkeit an jedem Punkte das geistige Innere zu Tage treten läßt. „Trotzdem erscheinen die Götter durch ihre hohe Freiheit und geistige Ruhe über ihre Leiblichkeit so erhaben, daß sie ihre Gestalt, ihre Glieder bei aller Schönheit und Vollendung gleichsam als einen überflüssigen Anhang empfinden".*)

Das Wesentliche an der griechischen Religion ist darin zu suchen, daß die einheitliche, unbegrenzte Substanz der Gottheit, wie sie dem Bewußtsein der orientalischen Welt innewohnt, sich nun in eine Vielheit von Göttern zersplittert, so daß auf dieser Stufe der Polytheismus notwendig wird. Dies ist nun nicht etwa so aufzufassen, daß die Zahl der Götter in ihrer Gesamtheit die Totalität der Gottheit ergebe, sondern sie erscheint in jeder einzelnen Göttergestalt jedesmal vollkommen ihrem ganzen Wesen nach und diese drückt jene nur mit einer gewissen Formbestimmtheit, also nur immer die Gottheit von einer bestimmten Seite aus. Zeus ist zwar der Vater der Götter und Menschen, aber durch ihn wird die Macht der übrigen göttlichen Wesen nicht wesentlich eingeschränkt. Diese Selbständigkeit der Götter wird äußerlich dadurch ausgedrückt, daß sie durch das natürliche Verhältnis des Zeugens auseinander hervorgehen. Durch ihre allseitige Bestimmtheit und Realisation in einem Körper erweisen sie sich als Erzeugnisse der künstlerischen Phantasie und als die absolut geeigneten Gegenstände der Skulptur. Es wäre töricht, den Gott der Erhabenheit, den des orientalischen Pantheismus oder etwa den Gott des Christentums in dieser sinnlichen Weise darstellen zu wollen, eben deswegen weil ihnen die Seite der Leiblichkeit vollständig fehlt. Hierin liegt aber andrerseits wieder der Keim des Unterganges dieser Götter, da sie durch ihre nicht an sich notwendige

*) Hegel, Ästhetik II, 77.

Bestimmtheit in den Bereich der Endlichkeit und Zufälligkeit hineingezogen werden und nicht, wie es bei den Tempelbildern der echten Skulptur der Fall ist, die göttlichen Individuen für sich einsam in seliger Ruhe verharren. Der Geist kann es bei dieser Äußerlichkeit und Endlichkeit nicht mehr aushalten, sondern seinem Begriffe nach geht er in sich und erarbeitet sich ein höheres Bewußtsein über sein Wesen, das er nicht mehr sinnlich für die äußere Anschauung gestalten kann. Religion und Philosophie werden ihm jetzt das Höchste, und die Wahrheiten, die sie ihm geben, sind so innerlicher und geistiger Natur, daß sie in adäquater Weise durch die Kunst nicht mehr ausgedrückt werden können. Der Sieg der geistigen Götter über die bloßen Naturgottheiten war eine Entwicklung im Kunstbewußtsein der Menschheit selbst. Allein die Götter der klassischen Kunstform werden nicht mehr besiegt durch Gebilde des Kunstbewußtseins, sondern durch die Vorstellungen der Religion, die Gedanken der Philosophie. Der neue Inhalt, der in das Bewußtsein der Menschheit tritt, wird ihr nicht mehr gegeben durch die Kunst, sondern vornehmlich durch die Religion.

3. Die romantische Kunstform.

Der Anthropomorphismus der griechischen Götter ist häufig von denen getadelt worden, welche die Gottheit zu erheben suchen, indem sie das Menschliche von ihr ausschließen (Xenophanes, Plato). Tatsächlich aber ist diese Vermenschlichung der höchste Vorzug der griechischen Götterwelt. Das Christentum geht in dieser Beziehung noch viel weiter, da ihm Gott als ein wirklicher Mensch gilt, der die Leiden und Schmerzen der Endlichkeit auf sich genommen hat. Dieser Gott ist ungleich menschlicher als die Götter der griechischen Schönheit, die über alle Not und Endlichkeit von vornherein erhaben, in seliger einsamer Ruhe thronen. Nach christlicher Auffassung liegt es im Begriff Gottes, den höchsten Gegensatz, nämlich das Herabsteigen aus der Gottheit in die Menschengestalt, in sich zu setzen. Doch ist diese Verendlichung des Absoluten keine ihm entsprechende Realisation, in der er seine adäquate Existenz finden könnte, sondern diese Hülle der Endlichkeit ist nur dazu da, daß sie überwunden und der Geist der Seligkeit in dem ihm allein entsprechenden Elemente des geistigen Innern teilhaftig werde. Dadurch, daß das Christentum als Grundprinzip die Einheit Gottes und des Menschen aufstellt, erhält der Mensch als das vorzüglichste Medium, in dem die Gottheit ihre Wirklichkeit hat, einen unendlichen Wert. Galt bei den Orientalen der Mensch dem Absoluten gegenüber als das völlig Unwesentliche und Nichtige, forderte das klassische Altertum die unbedingte Hingabe des Einzelnen an den sittlichen Organismus des Staates, so kommt im Christentume die Individualität zu ihrem Recht und gilt als das allein Wertvolle.

Die absolute Subjektivität bildet das Prinzip der romantischen Kunstform. In seine Naturgestalt versenkt, war der Geist Gegenstand der griechischen Skulptur gewesen, und in dem vollkommenen Entsprechen von Form und Inhalt hatte das klassische Ideal bestanden. Diese innige Gemeinschaft ist jetzt aufgelöst, der Geist ist in sich zurückgeflohen und begreift sich in absoluter Selbstgewißheit als das allein wahrhaft substantielle Wesen. Diese Innerlichkeit und Absolutheit des Geistes ist eine Erkenntnis, die der Menschheit zunächst in der Religion und zwar im Christentum aufgeht. Wie kann sie nun Gegenstand der Kunst werden? Wo findet sich an ihr eine äußerliche Seite, durch die sie der sinnlichen Darstellung fähig ist? Die Beantwortung dieser Fragen muß aus dem Begriff des Geistes selbst gegeben werden. Um sich nämlich in seiner Innerlichkeit und in seiner Versöhnung mit sich selbst genießen zu können,

muß der Geist durch seine höchste Entzweiung und Entgegensetzung, d. h. durch seine Entäußerung zur sinnlichen, unmittelbaren Wirklichkeit hindurchgegangen sein. Durch das Eingehen in die Negativität der Endlichkeit macht er sich wirklich, durch die Aufhebung und Überwindung der Weltlichkeit jedoch erringt er sich sein wahrhaftes unendliches Dasein.

Es ist also vor allem festzuhalten, daß auf jeder Stufe der Romantik sich nur die absolute Subjektivität des Geistes darstellt, die sich allerdings mit dem verschiedensten Inhalt erfüllen kann. Der würdigste Gegenstand dieser Kunststufe ist ohne Zweifel der Geist, der sich durch die Vernichtung der Endlichkeit zu Gott erhebt. „Für sich als einzelne Persönlichkeit genommen ist nämlich nicht etwa der Mensch das Göttliche, sondern im Gegenteil das Endliche und Menschliche, das nur, inwiefern es sich als das Endliche aufhebt, zu der Versöhnung mit Gott gelangt. Erst durch diese Erlösung von den Gebrechen der Endlichkeit ergibt sich die Menschheit als das Dasein des absoluten Geistes als den Geist der Gemeinde, in welchem sich die Einigung des menschlichen und göttlichen Geistes innerhalb der menschlichen Wirklichkeit selbst vollbringt".*) Die Einheit von Gott und Mensch ist also nicht unmittelbar gegeben, sondern muß von Seiten des Menschen erst durch Freiheit vollbracht werden. Dieser ewige Vorgang wird von der Religion als einmalige Handlung symbolisiert in der Lebens- und Leidensgeschichte Christi. Mit diesem religiösen Erlebnis im Innern des Menschen und seinem historischen Repräsentanten scheint zunächst die Kunst nichts zu tun zu haben; sie ist aber höchst notwendig dazu, diese einmalige, in der Zeit rasch vorüberfliehende Geschichte für die äußere Anschauung zu fixieren und ihr durch sinnliche Darstellungen ewige Dauer zu verleihen. Der religiöse Kreis der romantischen Kunst gipfelt also in der Erlösungsgeschichte Christi, dazu gesellt sich dann die Darstellung der Madonna, der Apostel, Jünger und Freunde Jesu, endlich gehört hinzu der Kreis der Märtyrer, Büßer, Heiligen und ihrer Wundertaten.

Mit fanatischer Frömmigkeit flieht in der Zeit der Ausbreitung des Christentums der Mensch die Weltlichkeit und sucht seine einzige Befriedigung in der Erfüllung seines Gemütes mit den absoluten Gegenständen der Religion, weshalb für die Kunstgestaltung dieses Zeitalters der genannte Kreis allein wahrhaft angemessen ist. Hat jedoch das Reich Gottes auf Erden, die Kirche, die in der Organisation ihres Aufbaues selbst als ein Kunstwerk anzusehen ist, eine entsprechende Ausdehnung gewonnen, so hört jene Scheu und Flucht vor der Weltlichkeit wieder auf, und der Geist erfüllt sich mit einem anderen Inhalt, den er in den Idealen des Rittertums, der Ehre, Liebe und Treue findet. In allen dreien zeigt sich die formelle Selbständigkeit des Subjekts. Die Ehre z. B. besteht darin, daß dem Menschen die Selbständigkeit und der Wert seiner Persönlichkeit zum Bewußtsein kommt. Hierfür fordert er von anderen Menschen Anerkennung. Dagegen ist wieder die Aufopferung und Hingabe der eigenen Persönlichkeit an eine andere Person in der Liebe, die das Grundprinzip in diesem weltlichen Kreise der romantischen Kunst ausmacht, das charakteristische Merkmal. Der Liebende lebt nicht für sich, sondern geht ganz in einem andern Wesen auf, und doch genießt er gerade in dieser Hingabe nur sich selbst. Dies ist der Widerspruch, der im Wesen der Liebe liegt. Ihr Mangel ist hauptsächlich darin zu suchen, daß ein in sich berechtigter, objektiver Gehalt fehlt, da die romantische Liebe darin besteht, daß ein Individuum des einen Geschlechts sich auf ein Individuum des anderen Geschlechts kapriziert und nur in dessen Besitze sein Glück finden zu können meint. In ähnlicher Weise wie in der Liebe tritt die Freiheit und Selbstgewißheit des Einzelnen auch in dem

*) Hegel, Ästhetik, II. 154.

Verhältnis der Vasallentreue zu Tage, indem der einzelne Ritter aus freien Stücken einem Fürsten sich verbindet und ihm dient, andererseits aber dieses Verhältnis mit gleicher Willkür lösen kann.

Ferner zeigt sich die formelle Selbständigkeit des Charakters auch nach dem Hinschwinden des Rittertums, erfüllt mit ganz partikularen und oft sogar verwerflichen Interessen. Hierfür können manche Figuren Shakespeares als Beispiel dienen. Ein Makbeth, ein Othello legen mit höchster Energie ihr Inneres in die von ihnen als gültig anerkannten Zwecke und lassen sich durch keine Gewalt in deren Ausführung aufhalten. Ihnen steht eine andre Art von ebenfalls formell selbständigen Charakteren gegenüber, die aber trotz großem geistigen Reichtum die Tiefe und Innigkeit des Gemüts nicht in breiter, ausführlicher Weise, sondern nur vorübergehend, in einzelnen scheinbar gleichgültigen, aber doch höchst bedeutenden Zügen gleichsam symbolisch äußern können. Goethes König von Thule und Shakespeare Hamlet sind Beispiele hierfür.

Da das Grundthema der romantischen Kunst die Darstellung der Innigkeit und Selbstgewißheit des Geistes ist, so leuchtet ein, daß die sinnliche Äußerung, zu welcher der Geist fortgehn muß, keine entsprechende Gestalt für ihn ist. Vielmehr wird das Sinnliche vollkommen freigelassen und kann sich für sich selbst gestalten, während in der antiken Kunst die Leiblichkeit die wesentliche Form des Geistes war, die von allem empirischen und endlichen Beiwerk gereinigt, nichts als die innere Idee darzustellen hatte. Dadurch bekamen die Gestalten der griechischen Skulptur den Charakter der Hoheit und Erhabenheit. Die romantische Kunst dagegen bildet die Außengestalt mit der Bedürftigkeit des Natürlichen, den Mängeln der Zeitlichkeit behaftet und läßt an der Darstellung des Äußeren selbst sogleich hervortreten, daß es die Unendlichkeit des Inneren angemessen auszudrücken in keiner Weise fähig sei.

Dadurch daß einerseits das Äußere sich selbständig für sich gestalten und auch das Geringfügigste auf diese Weise Gegenstand der Kunstdarstellung werden kann, andrerseits der durch die Religion gegebene substantielle Gehalt allmählich verschwindet, um sich in einer höheren Form des Geistes, nämlich im begrifflichen Erkennen, auszusprechen, kommt die Auflösung der romantischen Kunstform zu stande. Dies ist nicht etwa so zu verstehen, daß nun plötzlich jede Produktion von Kunstwerken aus der Menschheit verschwinde. Im Gegenteil steigt die subjektive Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit immer höher und weiß sich mit Leichtigkeit in allen Stilarten zu bewegen, so daß nichts, was irgendwie an die Menschenbrust anklingt, der künstlerischen Gestaltung sich entziehen kann. Jedoch ist die Kunst dem Weltgeist nicht mehr das einzige Mittel, sein inneres Wesen sich gegenständlich zu machen, sondern er erschließt sich die absolute Wahrheit in der Wissenschaft und namentlich in der Philosophie.

So sind die drei Kunstformen, die sich logisch aus dem Begriff der Kunst ergeben, durchlaufen; das Charakteristische der Symbolik war das Hinausstreben des Geistes aus der Natur zur selbstbewußten Klarheit; dies konnte in der Kunst nur als ein Suchen und Ringen nach der absolut bedeutenden und wertvollen Gestalt erscheinen. In der Welt der Antike sind Natur und Geist in vollkommener Harmonie, der Geist durchaus in die Körperlichkeit ergossen, diese durch jenen vollständig verklärt. Aber auch diese Schönheit des klassischen Ideals zerstört der Geist, indem er aus seinem sinnlichen Dasein in sich zurückflieht und sich in seinem eigensten Inneren einen Aufenthalt bereitet, aus dem er nur so weit zur Verwicklung mit der Äußerlichkeit herausgeht, daß an ihr seine Innigkeit und Selbständigkeit hervortreten kann.

So hat jedes Volk, jede Zeit ein bestimmtes Ideal. Alle diese Anschauungen zusammen bilden Glieder eines notwendigen und gesetzmäßigen Prozesses, der nur aus dem inneren, mit logischer Notwendigkeit sich vollziehenden Entwickelungsgange des Weltgeistes zu begreifen ist. Es bleibt nun noch übrig, das System der einzelnen Künste zu betrachten.

---

1. Die Architektur.

Weil nach Hegels Ansicht die Entwicklung jeder einzelnen Kunst sich in ähnlicher Weise vollzieht wie der Fortschritt der Menschheit im allgemeinen Kunstbewußtsein, so spiegelt jede einzelne Kunst den Typus einer bestimmten Kunstform in besonderer Weise ab. Danach wäre als die eigentliche symbolische Kunst anzusehen die Architektur, als die spezifisch klassische Kunst die Skulptur, während Malerei, Musik und Poesie als die drei romantischen Künste gelten können. Der allgemeine Verlauf der Entwicklung in jeder einzelnen Kunst wird gekennzeichnet durch die Unterschiede des archaischen oder strengen, des schönen und des gefälligen Stils.

Zwar ist zu jeder Kunst schon eine ausgebildete Technik erforderlich, und mannigfache Versuche, die Sprödigkeit des Materials zu besiegen, müssen gemacht worden sein. Allein es bedarf einer geraumen Entwicklung, bis das Überladene und Schwülstige überwunden und zu der einfachen Klarheit des schönen Stils herabgemäßigt ist. Jene erste Kunst will zunächst nur die Sache selbst in ihrer Erhabenheit und Würde gestalten und in ihrem vollen Gehalt für die Anschauung herausarbeiten. Zieht sich zunächst der Gegenstand vollkommen vor dem Betrachter in sich selbst zurück, so bildet der schöne Stil die Mitte zwischen dem archaischen, gebundenen Stil einerseits und dem gefälligen und reizenden Stil andrerseits. In ihm findet sich die vollkommene Einheit von Idee und Stoff, überall höchste Lebendigkeit, Anmut und Grazie, die sich als solche aber nicht vor dem Zuschauer absichtlich geltend macht, sondern noch ganz objektiv in dem Werke selbst enthalten ist. Das Moment des Reizenden und Graziösen erlangt in dem gefälligen Stil das Übergewicht. Überall erkennt der Betrachter mit Leichtigkeit die auf ihn berechneten Intentionen des Künstlers. Die größten Kleinigkeiten werden liebevoll ausgeführt und beanspruchen denselben Wert und die gleiche Aufmerksamkeit wie der eigentliche Inhalt des gesamten Werkes.

Die Verwandtschaft der drei Stilunterschiede, die durch das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und dem Beschauer entstehen, mit den drei Kunstformen leuchtet unmittelbar ein. Andrerseits gibt das Verhältnis von Idee und Stoff den Einteilungsgrund für die einzelnen Künste ab. Danach bildet die Architektur, in der das rein Stoffliche überwiegt, die Idee dagegen nur zur Andeutung kommt, den naturgemäßen Anfang der Kunst.

An die Spitze seiner Betrachtung über die Baukunst stellt Hegel die sogenannte symbolische Architektur, auf deren Einführung in die wissenschaftliche Betrachtung er sich viel zu Gute tut und ausdrücklich darauf hinweist, daß er diesen Punkt von höchster Wichtigkeit noch nirgends „herausgehoben gefunden habe, obschon er im Begriff der Sache liege und allein Aufschluß über die mannigfaltigen äußerlichen Gestaltungen und einen Faden durch das Irrgewinde architektonischer Formen geben könne.“*) Während sonst den Gebilden der schönen Baukunst durchaus ein äußerer Zweck innewohnt, nämlich als kunstgemäße Umschließung eines Gottes oder des Menschen zu dienen, sollen die Werke der symbolischen Architektur durch sich

*) Hegel, Ästhetik II, 268.

selber eine innere Bedeutung aussprechen. Beispiele hierfür bilden der in der Bibel erwähnte Turmbau von Babel, der von Herodot beschriebene Turm des Königs Belus,*) Labyrinthe Obelisken, Phallussäulen. Gebilde, die von der Architektur zur Skulptur und ihren organischen Formen hinüberschwanken, sind dann ferner die Sphinxe und Memnonen. In allen diesen Werken ist die Baukunst nicht, wie das durch ihren Begriff eigentlich erfordert wird, dienend, sondern will selbständig eine bestimmte Bedeutung kunstmäßig ausdrücken. In diese Kategorie dürfte man zunächst auch die Pyramiden zu rechnen versucht sein, die durch ihre kolossalen Dimensionen für sich selbst eine Idee symbolisch zu offenbaren scheinen. Doch wohnt diesen ungeheueren Kristallen der Zweck inne, als Gruft für Könige und heilige Tiere zu dienen, weshalb sie als Gebilde des Übergangs von der symbolischen zur dienenden oder klassischen Architektur anzusehen sind.

Hier ist nun aber noch ein andrer Übergang möglich. Der symbolischen Baukunst steht nämlich als Extrem gegenüber die rein zweckmäßige Baukunst, wie sie Haus und Hütte dem Menschen zu bloß physischen Bedürfnissen errichtet. Erhält nun die Kunst die Aufgabe, dem durch die Skulptur gestalteten Gotte, ferner der zu rein geistigen, religiösen Zwecken versammelten Gemeinde eine angemessene Umschließung zu schaffen, so erweisen sich hierfür sowohl die Formen der selbständigen symbolischen Architektur als auch die rein zweckmäßigen Verhältnisse der nur dienenden Baukunst ungeeignet. Jene muß die ihr eigentümlichen, zur Skulptur hinneigenden organischen Formen abstreifen, diese das rein Verstandesmäßige und durch die Bedürfnisse Geforderte für die äußere Anschauung kunstmäßig zu gestalten versuchen. Durch die harmonische Vereinigung dieser beiden Richtungen kommt die eigentlich schöne oder klassische Architektur zu stande.

Ein Bild dieser Entwicklung bietet die Säule. Bei den Orientalen und vereinzelt sogar noch bei den Griechen werden Memnonen und Karyatiden, also der menschliche Körper, zum Tragen von Lasten verwandt; so wird der für sich selbst etwas bedeutende, den Geist ausdrückende Organismus durch die ihn niederpressende Wucht der Schwere seiner Würde beraubt. Allmählich aber nehmen diese Träger naturgemäßere Formen aus dem Pflanzenreich an und bilden auch diesen Rest organischer Formen zur schönen Zweckmäßigkeit der Säule um.

Die Aufgabe der klassischen Architektur, als deren Gipfel der griechische Tempel anzusehen ist, besteht darin, dienend zu sein. Sie soll nämlich eine kunstgemäße Umschließung des Götterbildes erstehen lassen. Daher ist notwendig der Grundtypus des Tempels das Haus, wie es durch den Holzbau errichtet wird. Es ergeben sich hier drei Momente, die selbständig von der Kunst gestaltet werden, nämlich tragende, getragene und umschließende Massen. Werden Mauern, die zunächst nur den Zweck der Umschließung haben, gleichzeitig zum Tragen benutzt, so ist hierin nur eine äußerliche, physische, endliche Zweckmäßigkeit zu erkennen, wodurch die freie architektonische Schönheit vernichtet wird. Die griechische Kunst gestaltet selbständig alle drei Momente und berücksichtigt besonders das Tragen. Diese Idee spricht sie plastisch aus in der Säule, der Seele des Tempels. Bei ihr wird das richtige Verhältnis von Träger und Last genau beobachtet. Weder darf die Säule zu schwach sein, denn dann würde sie durch ihre Bürde zusammengedrückt erscheinen, noch zu stark oder zu hoch emporstrebend, damit sie mit ihrer Last nicht bloß spiele.

In gleicher Weise plastisch gestaltet sind die einzelnen Momente der Säule selbst, nämlich ihr Anfang und ihr Ende. Mit dem Fuße zeigt die Säule anschaulich: „hier fange

*) Herodot I, 181.

ich an", mit dem Kapitäl: „hier höre ich auf." Der Pfosten dagegen, der als das Urbild der Säule anzusehen ist, kommt unmittelbar aus der Erde heraus und stemmt sich oben schmucklos seiner Last entgegen. Da die Säule frei für sich dastehen soll, so ist die allein für sie entsprechende Gestalt die kreisförmige Rundung. Die Verjüngung läßt sich daraus erklären, daß die unteren Teile der Säule wieder die oberen zu tragen haben.

Aus diesen wenigen Andeutungen läßt sich schon erkennen, daß in den Verhältnissen der klassischen Baukunst überall eine ganz verstandesmäßige, abstrakte Zweckmäßigkeit vorhanden ist. Sie erhebt sich aber dadurch zur freien Schönheit, daß die einzelnen Momente für sich anschaulich gestaltet werden. Breit und auf der Erde fest gegründet lagert sich der griechische Tempel hin. Wie in seinem Äußern nichts Hinaufstrebendes und Emporfliegendes ist, so herrscht auch in seinem Innern nicht die ehrwürdige Nacht der christlichen Dome, die den der Weltlichkeit entrückten Geist der Gemeinde zur Sammlung auffordert, sondern in den Säulengängen des Gebäudes lustwandeln gesprächige Menschen, das Innere dieser Tempel gibt nie sein Verhältnis zum Äußeren völlig auf und, obgleich der Eindruck des Ganzen einfach und großartig bleibt, so ist der Bau doch mehr für ein stetes Kommen und Gehen, als für eine innerlich gesammelte Gemeinde eingerichtet.*)

Die nächsthöhere, durch den Begriff geforderte Stufe der Baukunst ist die romantische Architektur, die in Hegels Darstellung im Wesentlichen mit der Gothik zusammenfällt. Sie steigert einerseits die Zweckmäßigkeit des griechischen Tempels, indem jetzt wirklich das vollständig umschließende Haus den Grundtypus abgibt, andererseits erheben sich ihre Werke so gewaltig und monumental, daß sie, ähnlich den Gebilden der symbolisch-orientalischen Architektur, selbstständig durch ihr Äußeres eine bestimmte Idee, das Hinaufstreben des Geistes zum Überirdischen, auszudrücken vermögen. So stellt diese Stufe die höhere Einheit der symbolischen und der klassischen Baukunst dar. In diesen Bauten ist alles zweckmäßig durch den Kultus bestimmt, dieser Begriff kommt aber nicht zur Anschauung, sondern verschwindet in der gewaltigen Erhabenheit des Ganzen. Obgleich überall eine gewaltige Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit herrscht, eine zahllose Menge von Türmchen und Spitzen vorhanden ist, so verliert doch die geschlossene Einheit und Festigkeit des Ganzen nichts von ihrer Geltung.

Es erhebt sich nun die Frage, inwiefern die gothische Baukunst den Geist des Christentums wiederspiegelt. Die in innerlicher Andacht gesammelte christliche Gemeinde könnte sich mit einem nach außen geöffneten Tempel nicht begnügen, sondern fordert eine allseitige Umschließung, so daß für diese Kirchen das allseitig geschlossene Haus zum Vorbild genommen werden muß. Ehrwürdige Nacht herrscht im Innern und trübe nur blickt selbst das liebe Himmelslicht durch bemalte Fenster, denn ein anderes als das bloß natürliche Licht soll hier leuchten. Treffend wird der Verzicht auf die Weltlichkeit und die Innerlichkeit des Geistes durch die allseitige Umschließung symbolisiert. Säulenhallen und Wandelgänge sind verschwunden und in veränderter Gestalt ins Innere verlegt. Nicht weniger als die Flucht vor dem Irdischen wird auch das Emporstreben des Geistes in übersinnliche Regionen durch diesen Baustil ausgedrückt. Alles Ruhende und Getragene ist verschwunden und damit die Form der Rechtwinkligkeit und des Rundbogens. Dagegen findet sich in allen Teilen ein freies Emporsteigen und Auslaufen in Spitzen. Das Dach scheint gebildet zu werden durch ein freiwilliges Zusammenneigen der Verlängerungen der Pfeiler, die jetzt die Stelle der Säule einnehmen. Doch sind hier wesentliche Unterschiede

*) Hegel, Ästhetik II, 322.

festzuhalten. Gewölbe und Pfeiler gehen häufig ununterbrochen ineinander über, während die Säule deutlich von ihrer Last durch Kapitäl und Architrav geschieden ist. Die gesamte Höhe des Pfeilers vermag das Auge nicht auf einmal zu überschauen, sondern wird umherzuschweifen und emporzufliegen getrieben, bis es bei der sanft geneigten Wölbung der zusammenfließenden Bogen beruhigt anlangt, wie das Gemüt in seiner Andacht unruhig, bewegt vom Boden der Endlichkeit ab sich erhebt und in Gott allein seine Ruhe findet.*) Das Charakteristische dieser im Inneren düsteren, von der Natur rings abgeschlossenen, in kolossalen Dimensionen sich erhebenden Bauten besteht also darin, daß einerseits alles an ihnen bis ins Kleinste ausgeführt ist, daß aber andererseits das Ganze erhaben und ungemessen emporstrebt. So kommt es Hegel bei seiner trefflichen Darstellung der gothischen Architektur vor allem darauf an, das innere Zusammenstimmen zwischen ihr und dem Geiste des Christentums darzulegen. Natürlich kann sie ihn nicht adäquat ausdrücken, sondern dem symbolischen Charakter der Baukunst entsprechend nur andeuten.

---

2. Die Skulptur.

In ein zu gewaltiger Höhe aufgetürmtes Material bildet die Architektur ihre abstraktregelmäßigen, geometrischen Verhältnisse ein, die dadurch erst Leben und Gehalt erlangen, daß die Hand der Skulptur die nach den wundervollen Formen des menschlichen Organismus gebildete Gestalt des Gottes in diesen weiten Hallen aufstellt. Aus der Zeitflut weggerissen, in ruhiger Beschlossenheit stehen diese Werke da, und erst muß der Beschauer den Zusammenhang zwischen dem Geiste und seiner äußeren Realisation, dem Körper, verstandesmäßig begriffen haben, ehe er die höchste Freude an diesen Gebilden empfinden kann. „Denn das plastische Kunstwerk ist weniger Seele als Gestalt, es will mehr begriffen und verstanden, als genossen, mehr beschaut, als empfunden werden.“ **) Was notwendig begriffen werden muß, ist die vollkommene Einheit zwischen Geist und Körper, die beide nur verschiedene Auffassungsformen ein und derselben Substanz sind. Hegel erinnert direkt an die von Spinoza geforderte Identität dieser beiden höchsten Gegensätze, die dieser Denker in dem Satze von der Einheit des ordo rerum extensarum und des ordo rerum idearum ausdrückt. Hier ist nun nicht etwa diese Identität metaphysisch zu erkennen oder naturphilosophisch zu erweisen, sondern sie kommt nur so weit in Betracht, als das geistige Innere in eine äußere Gestalt überzugehen und in deren Formen zu erscheinen vermag. Am angemessensten realisiert sich zwar der Geist in einem selbst geistigen Elemente, im vernünftigen Denken, in verständigen Reden, im moralischen Handeln. Allein schon ganz äußerlich deutet eine hohe Stirn, ein seelenvolles Auge, ein edel geformter Mund auf die Existenz des Geistes hin. Es entsteht nun die Frage, wie beschaffen die Form und Bildung der einzelnen Körperteile sein muß, damit die Anschauung unmittelbar den gesamten Organismus als Sitz des Geistes auffassen kann. In der Beantwortung dieser Frage folgt Hegel ganz getreu den Anschauungen Winkelmanns, dessen großer Sinn sich an den idealen Formen der griechischen Skulptur entzündete und nicht eher ruhte, als bis er diese Formen als einzig angemessenen Ausdruck des Geistes begriffen hatte.

---

*) Hegel, Ästhetik, II, 339.

**) A. Feuerbach, der vatikanische Apollo S. 9. Ähnlich sagt Hegel: „Unser Verweilen bei den antiken Kunstwerken wird zu einem mehr gelehrten Studium der feinen Unterschiede der Gestalt und ihrer einzelnen Formen. Ästhetik, III, S. 9.

Am meisten prägt sich der geistige Gehalt eines Menschen in seinem Gesicht aus. Vergleichen wir es mit der tierischen Kopfbildung, so ist in dieser das am meisten hervortretende Organ das Maul, in dessen Dienst die Nase steht zum Wittern, die Augen zum Erspähen der Nahrung. Dadurch ist anschaulich ausgedrückt, daß der tierische Organismus nur äußerlicher, praktischer Naturzweckmäßigkeit dient, daß in ihm nur der sinnliche, unmittelbare Trieb herrscht, theoretische Beschaulichkeit aber und allgemeingültiges Handeln, diese spezifischen Betätigungsweisen des Geistes in ihm ihre Stätte nicht haben können. In der Gesichtsbildung des Menschen aber treten diese nur der Begierde dienenden Organe zurück, diejenigen aber, die hauptsächlich den Sitz höherer Tätigkeiten bilden, wie Stirn und Augen, hervor. Das menschliche Antlitz besteht also aus zwei Systemen, einem theoretischen und ideellen, gebildet aus Stirn, Augen, Ohren und Schläfe und einem sinnlich-praktischen, zu dem hauptsächlich Mund und Kinn zu rechnen sind. Die Nase gehört zu beiden. Bildet sie nun wie im griechischen Profil eine sanfte oder nur unmerklich unterbrochene Verlängerung der Stirn, so ist damit plastisch die schöne Harmonie zwischen den höheren und den niederen Seelenfunktionen, zwischen Vernunft und Sinnlichkeit ausgesprochen. Wölbt sich dagegen die Stirn selbständig hervor, so daß sich die Nase im Vergleich zu ihr zurückzieht, so erhält das Gesicht sogleich einen Zug von eigensinniger Härte und eines Denkens, das sich von der Natürlichkeit loslöst. Der Mund ist dann nicht mehr Organ der beredten Mitteilung, sondern nur der Ernährung. In seinen Dienst tritt die Nase, die von dem System der höheren Funktionen losgelöst ist. Als zu ihnen gehörig dagegen wird sie durch das griechische Profil ausgedrückt und erhält dadurch einen geistigen Charakter. „Das Riechen wird zu einem theoretischen Riechen, zu einer feinen Nase fürs Geistige".*) So läßt sich verstandesmäßig zeigen, daß für die ideale Schönheit das griechische Profil die allein entsprechende Form ist, weil einerseits dadurch die Harmonie des Geistigen mit dem Natürlichen am deutlichsten dargestellt ist, andererseits in der Regelmäßigkeit dieser Bildung der Rhythmus der Formen, den die Skulptur erfordert, zwar erscheint, aber trotzdem nicht in bloße Gesetzmäßigkeit verfällt.

In ähnlicher Weise müssen auch die anderen Organe durch ihre Bildung den Geist plastisch zur Anschauung bringen. Die Stirn darf nicht zu hoch sein, da nicht die Geistigkeit als solche dargestellt werden soll, sondern nur ihre Einheit mit dem Körper. Andererseits darf der Sitz des freien Denkens auch nicht zu niedrig gebildet sein, weil sonst ein Zug von Geistlosigkeit entstehen würde. Bei jugendlichen Gestalten, Helden, Athleten, Frauen ist die Stirn daher niedriger geformt, höher und würdevoller bei Personen, die mehr durch ihr geistiges Innere hervorragen.

Größere Schwierigkeiten hat die Skulptur mit der Darstellung des Auges, in dem das Denken sich sozusagen konzentriert und die Seele als Seele gleichsam aus dem Inneren hervorschaut. Die ganze Innigkeit des Gemütes drückt sich anschaulich in diesem Organe aus. Und doch muß die Skulptur darauf verzichten, es darzustellen. Denn ihre Aufgabe besteht darin, die Geistigkeit nicht sowohl in ihrer gemütvollen Innigkeit, sondern in ihrer räumlichen Ausbreitung über den ganzen Organismus zur Anschauung zu bringen. Ferner erscheint durch den Blick des Auges der Mensch im Verhältnis zu äußeren Gegenständen. Die Skulptur jedoch enthebt ihre Gestalten der Verwicklung mit der umgebenden Welt und stellt sie ihrem wesentlichen Gehalte nach in ruhiger, situationsloser Beschlossenheit hin. Diese Gründe, die

*) Hegel, Ästhetik, II, 390.

aus dem Begriff der Plastik selbst genommen sind, sprechen gegen eine Darstellung des Auges. Finden sich aber bei den Griechen dennoch Spuren von Versuchen, das Auge durch eingesetzte Edelsteine oder durch Farbe darzustellen, so ist dies Unternehmen aus dem Bestreben zu erklären, die Götterbilder so reich als möglich zu schmücken und von der aus primitiven Anfängen herstammenden Tradition so wenig als möglich abzuweichen, abgesehen davon, daß der beseelende Blick des Auges durch diese Mittel überhaupt nicht dargestellt werden kann.

Was die Bildung der Nase anbetrifft, so vermeiden die Griechen die beiden Extreme, sie einerseits zu scharf, andererseits zu breit und aufgestülpt zu formen. Jenes nämlich deutet auf einen scharfen Verstand, dieses auf Sinnlichkeit und Dummheit.

Der Mund muß durch seine ganze Gestalt sofort erkennen lassen, daß er nicht als das Werkzeug zum Aufnehmen der Nahrung, sondern als Organ des beredten Inneren aufgefaßt ist. Er darf also weder zu voll noch zu karg gebildet sein. Ähnliches gilt von der Darstellung des Kinns und des Haars. Die übrigen Glieder aber wie Hals, Brust, Rücken, Arme, Beine, können nicht durch ihre bloße Gestalt das geistige Innere ausdrücken, sondern sind durch den Schwung ihrer Linien und die Anmut ihrer Formen einer bloß sinnlichen Schönheit fähig. Können sie nun jenes höchste Ziel, Darstellung des Geistes zu sein, nicht in ihrer Einzelheit erreichen, so vermögen sie es doch in ihrer Gesamtheit, nämlich durch die Stellung des Körpers. Die aufrechte Haltung schon unterscheidet den Menschen wesentlich vom Tiere und deutet auf ein selbstbewußtes Wollen hin. Denn wenn dieses aufhört, sinkt der Körper zusammen. Doch ist die aufrechte Stellung noch nicht als solche schon schön, vielmehr muß alles Steife und Gesetzmäßige ihr erst genommen sein. In der Bewegung der Glieder müssen die Affekte der Seele sich aussprechen. Erst dann kann das Bildwerk als Symbol des Geistes gelten.

Auf weiteres Detail einzugehen ist hier nicht möglich. Erschöpfend dargestellt ist, wie schon gesagt, diese ganze Materie von Winkelmann, der zuerst durch Analyse der griechischen Bildwerke begrifflich feststellte, welche bestimmten körperlichen Formen einem bestimmten geistigen Innern entsprechen. Der Geist bildet hierbei die Idee oder den Gehalt, der Körper die Form. Wenn man nun zusieht, wie sorgfältig hier und auch an anderen Stellen Hegel die Form analysiert und zur Darstellung bringt, so wird man ihn leicht von dem Vorwurfe freisprechen, den manche Kritiker, wie z. B. Danzel, Th. Fischer u. a. gegen ihn erheben, daß er zu sehr auf den Gehalt dringe, manches aus der Geschichts- oder Religionsphilosophie Bekannte einfach wiederhole, während man ja gerade wissen wolle, was die Form als solche sei, woher sie stamme, und wie man ihre Wirkung zu erklären habe. Allerdings hat Hegel Gehalt und Form getrennt behandelt, jenen in der Lehre von den Kunstformen, diese in der Darstellung der einzelnen Künste. Ganz unzutreffend aber ist der Tadel, er habe die Analyse der Form gänzlich übersehen. Niemand wird leugnen, daß seine Entwicklung der klassischen und gothischen Baukunst, seine Darstellung der Skulptur und Malerei Glanzpunkte seiner Ästhetik sind. Auch in dem allgemeinen Teile des Werkes, der Lehre vom Ideal, finden sich treffliche Bemerkungen über die rein verstandesmäßigen Formen der Symmetrie, Harmonie, Regelmäßigkeit, Gesetzmäßigkeit usw. Ferner hat Hegel alle Formen der Naturschönheit vom Kristall und der landschaftlichen Schönheit bis zum Tier analysiert und überhaupt als erster von rein theoretischen und abstrakten Überlegungen aus den Durchbruch ins freie Feld der Wirklichkeit vollführt. Ein Systematiker ohne gleichen, hat er dann die gewonnenen Erkenntnisse gegliedert und einheitlich aus seinem Grundprinzip, dem Geiste, entwickelt.

Die oben besprochenen idealen Formen, die zwar aus der Natur stammen, aber über die Natur gebildet sind, vermögen das geistige Innere im höchsten Maße plastisch darzustellen. Dazu kommt noch eine unendliche Sorgfalt in der Herstellung der einzelnen Teile, durch welche in den Werken der Griechen die Lebendigkeit und Beseelung erreicht ist. So wird durch die künstlerische Phantasie der Organismus von aller nur äußerlichen Naturbedürftigkeit gereinigt, seine Formen sind zur reinen Idealität geläutert, so daß er nichts anderes als Spiegel und Ausdruck des Geistes ist. Eindringlich macht Hegel auf gewisse Beschränkungen aufmerksam, die aus dem Begriffe der Skulptur hervorgehen. Es darf nämlich der Geist nur seinem wesentlichen, substantiellen Gehalte nach dargestellt werden und muß doch auch wieder vollkommen individualisiert sein. Nur wo diese beiden Gegensätze vereinigt sind, ist die höchste Schönheit erreicht. Allen Verwicklungen mit der Außenwelt muß die Skulpturgestalt entrückt sein, alles Mienenhafte, Veränderliche, nur flüchtig Vorübereilende muß ihr genommen sein, so daß sie in ihrer stillen oder nur spielend bewegten Ruhe nichts als die charakteristischen Züge des Inneren ausdrückt.

---

3. Die Malerei.

Wenn die Skulptur den Geist vollkommen in seine Außengestalt ergossen darstellte, so haben die drei romantischen Künste Malerei, Musik und Poesie die Aufgabe, die Innerlichkeit des Geistes zur Anschauung zu bringen. Sie sind daher nicht auf die Darstellung der wesentlichen Züge des geistigen Innern beschränkt, sondern können alle möglichen Verwicklungen des Geistes mit der Außenwelt, alle seine einzelnen individuellen Züge zu ihrem Gegenstande machen. Diejenige Kunst, die es noch am meisten mit der äußerlichen Gestalt des Geistes zu tun hat, ist die Malerei. Doch weicht sie wesentlich in ihrer Darstellungsweise von der Skulptur ab. Diese hat vor allem die Reinheit der Formen, die Schönheit der Linien im Auge, jene erstrebt vor allem die geistige Beseelung, die Harmonie der Farben, Anmut in der Gruppierung usw. Erstere Auffassung eignet mehr den formfreudigen Südländern, letztere überwiegend den gemütstiefen nordischen Völkern, vor allem aber den Germanen.

Das inhaltliche Grundprinzip der Malerei findet Hegel in der Darstellung der Innerlichkeit des Geistes, die erst im Christentume zur wahren Realisierung gelangt. Deswegen stellt die christlich religiöse Malerei die eigentliche Blütezeit dieser Kunst dar. Wenn auch fast alle Völker zu fast allen Zeiten Bilder verfertigt haben, so fehlt diesen Werken doch der wesentliche Inhalt der Malerei. „Die Alten mögen zwar Portraits vortrefflich gemalt haben, aber weder ihre Auffassung der Naturdinge, noch ihre Anschauung von menschlichen und göttlichen Zuständen ist der Art gewesen, daß in Ansehung der Malerei eine so innige Begeistigung wie in der christlichen Malerei könnte zum Ausdruck gekommen sein.“ *) Nehmen wir nun einige typische Figuren aus der Blütezeit dieser Kunst heraus, einen leidenden Christus, die Madonna mit dem Kinde, anbetende Heilige u. a., so findet sich an ihnen durchaus nicht die in der Äußerlichkeit des Organismus sich ausdrückende Schönheit der griechischen Götter, sondern die unendliche Innigkeit des Gemüts, die sich anschaulich in dem seelenvollen Blick des Auges konzentriert, macht nach der Seite des Inhalts das Hauptmoment aus. Bei dieser höchsten Tiefe des Gehalts darf und soll die Malerei nicht stehn bleiben, sondern sie durchwandert in ihren Darstellungen das gesamte Gebiet des Wirklichen. Nimmt sie nun die äußere

*) Hegel, Ästhetik, III, 14.

Natur, Landschaften, Szenen aus dem Volks- und Familienleben, kurz flüchtig vorübereilende Situationen oder an sich ganz wertlose Dinge zum Gegenstande, so fällt die Innerlichkeit des Gemütes, die als Grundprinzip der Malerei aufgestellt ist, nicht mehr unmittelbar in den dargestellten Gegenstand, sondern in den Geist des Künstlers, der stets seine eigene Freiheit in der Auffassung der Dinge, seine Gemütstiefe mit in das Bild hineinmalen muß. Daher scheidet sich die Malerei in zwei Richtungen, in die eine, die mit höchstem Ernst und größter Tiefe einen sittlich-religiösen Gehalt zu Darstellung zu bringen unternimmt, und in eine zweite, der die Überwindung technischer Schwierigkeiten, die Besiegung des sinnlichen Materials und die Freiheit in der Auffassung auch der geringwertigsten Gegenstände zur Hauptsache wird. Beide Richtungen zusammen werden sich wohl kaum in einem Gemälde vereinigt finden, sondern eine der beiden Seiten wird stets überwiegen. In der historischen Entwicklung begegnen uns zuerst Künstler, die den höchsten Inhalt durch die Tiefe der Konzeption, die Großartigkeit des Ausdrucks und die Kühnheit der Zeichnung auszudrücken versuchen, später erst jene Meister, die auch unbedeutende Stoffe durch ihre unvergleichliche Beherrschung der Technik zu adeln verstehn.

Ihr Grundprinzip, die Darstellung der Innerlichkeit des Geistes, deutet die Malerei äußerlich dadurch an, daß sie die Dreiheit der räumlichen Dimensionen, die in der Architektur und Skulptur herrscht, zur Fläche reduziert. Dadurch ist sie nicht etwa jenen beiden Künsten gegenüber im Nachteil, sondern insofern im Vorteil, als der Umkreis der Gegenstände, die sie ergreifen kann, sich ins Ungemessene vermehrt hat. Denn alle Produkte der Wirklichkeit oder der Phantasie in ihren feinsten Nüancen vermag die Malerei in dem heitren Spiel der Farben zur Darstellung zu bringen. Die Skulptur vermochte auf ihrem Höhepunkt nur die Schönheit der Gestalt zu veranschaulichen, die Malerei dagegen zeigt uns den Geist in Handlungen, die sein Inneres erschließen, in mannigfachen Situationen und Verwicklungen mit der Außenwelt. Ferner ist sie im stande, uns die Natur in der Unerschöpflichkeit ihrer Produktionen vor die Anschauung zu zaubern. Sie muß sich also notwendigerweise um dieser größeren Beweglichkeit willen zur Vernichtung der dritten Dimension entschließen. Ihre Gestalten macht sie durch Licht und Schatten, so daß die reale Gestalt für sie überflüssig ist.

Soviel über den allgemeinen Charakter der Malerei. Verschiedenartige Gesichtspunkte sind maßgebend für die Beurteilung ihres religiösen und ihres weltlichen Kreises. Den hervorragendsten Gegenstand des ersteren bildet die versöhnte religiöse Liebe, wie sie am schönsten in der heiligen Familie und in der Liebe der Madonna zum Ausdruck kommt.

Hegel betrachtet nun der Reihe nach die einzelnen Personen des religiösen Kreises in Bezug auf ihre Geeignetheit für die Kunst. In der Darstellung Gott Vaters, mag er noch so erhaben und majestätisch gebildet sein, fühlen wir, da ihm seinem innern Begriff nach die menschliche Gestalt nicht zukommt, die Unangemessenheit von Idee und Erscheinung heraus. Viel geeigneter für die Kunst ist schon die Persönlichkeit Christi, wenn auch nicht in jeder Situation. Soll nämlich die ganze, ihm innewohnende Göttlichkeit zum Ausdruck gebracht werden, so muß die Malerei diesem übermächtigen Gehalte gegenüber ihre Ohnmacht eingestehen. „Auch in den Fällen, wo Christus z. B. lehrt, wird die Kunst es nicht viel weiter bringen, als daß sie ihn als den edelsten, würdigsten, weisesten Mann darstellt, etwa wie Pythagoras oder sonst einen andern Weisen aus Raphaels Schule von Athen.“ *) Auch bei der Auferstehung, Verklärung und Himmelfahrt kommt die Göttlichkeit Christi nicht voll in der Kunst zur

*) Hegel, Ästhetik III, S. 40.

Geltung. Deswegen kann es wohl nicht auffallend erscheinen, daß die echte Malerei Christus am liebsten und am häufigsten als Kind gebildet hat, gleichsam als wenn das Problem der wunderbaren Mischung von göttlicher und menschlicher Natur nur in der Unbestimmtheit des Kindes vollkommen lösbar wäre.*) Ein weiterer höchst angemessener Gegenstand der Malerei ist Christi Leidensgeschichte. Denn einerseits hat hier die Phantasie des Künstlers in der Konzeption einen großen Spielraum, andrerseits läuft die Kunst nicht Gefahr, in der Darstellung der Furchtbarkeit und Gräßlichkeit des Schmerzes die Grenzen des Schönen zu überschreiten, da durch die Göttlichkeit des Leidenden der Ausbruch der Verzweiflung verhindert und der Eindruck des Ganzen gemildert wird.

Der schönste Inhalt jedoch, den die christliche Kunst darzustellen vermag, ist die Liebe Marias zu Christus. Denn einerseits ist diese Liebe nicht rein geistiger Natur, sondern in dem natürlichen Verhältnis der Mutter zu ihrem Sohne begründet, andrerseits aber ist sie durch die Göttlichkeit des Kindes aufs höchste verklärt und durchgeistigt. Auch die übrigen Sphären des religiösen Kreises, Heilige, die in Anbetung verzückt sind, Märtyrer, die in den größten körperlichen Leiden die Standhaftigkeit der Seele nicht verlieren, Büßer, welche die Schranken der Weltlichkeit überwunden haben und zur Versöhnung mit Gott gelangt sind, bilden angemessene Gegenstände der Malerei.

Daß alle diese Stoffe die Innigkeit des Geistes ausdrücken, liegt auf der Hand. Es fragt sich nun, inwiefern dies auch unbedeutendere Gegenstände, z. B. Bilder aus der landschaftlichen Natur tun können. Hierbei ist zu beachten, daß einerseits die Lebendigkeit und schaffende Kraft der Natur in solchen Darstellungen erscheinen muß, andrerseits bestimmte landschaftliche Gebilde gewisse Gemütsstimmungen hervorrufen. Die Malerei darf sich also nicht in einer bloß äußerlichen Nachahmung der Natur verlieren, sondern muß die Beziehung ihres Gegenstandes auf das Gemüt des Betrachters deutlich hervorheben. Nun vermag die Kunst der Farbe sogar noch über die landschaftliche Schönheit hinauszugehn und flüchtige Szenen aus dem Menschenleben, ja auch Gegenstände, die als niedrig und gemein erscheinen können, darzustellen. Hier kommt nun alles auf die künstlerische Produktion an, auf die Art des Sehens, Auffassens und Verarbeitens, kurz darauf, was der Stoff unter den Händen des Künstlers wird, der seine gesamte Gemütstiefe in ihn versenken muß.

Welches sind nun die Mittel der Malerei, den angegebenen Inhalt dem sinnlichen Material einzubilden? Zunächst ist zu nennen die Linien- und die Luftperspektive. Erstere läßt das Gemälde in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zerfallen und lehrt, wie ein Bild von einem bestimmten Standpunkt aus sich darstellt. Letztere aber läßt die Verschiedenartigkeit der Färbung der einzelnen Gegenstände erscheinen, die durch die Luft infolge der Entfernung entsteht. Die Zeichnung, deren vorzüglichstes Gesetz die Richtigkeit ist, macht die einzelnen Objekte in ihrer eigentümlichen Gestalt sichtbar. Mit der Perspektive und der Zeichnung bewegt sich die Malerei noch gleichsam in dem Gebiete der Skulptur. Ihren eigensten Boden gewinnt sie erst mit dem Kolorit, durch das sie Entfernung, Gestalt und überhaupt die innere Beseeltheit in einer ihr ganz eigentümlichen Art darzustellen vermag. Die Grundlage des Kolorits ist wiederum das Helldunkel, die angemessene Verteilung von Licht und Schatten, wodurch der Körper überhaupt erst körperlich erscheint und in der Malerei das eigentlich Plastische der Gestalt, die Hebung, Rundung und Entfernung, erst erreicht wird. Der Gegensatz von hellstem Licht und

*) Schelling, Ges. Werke Abt. I, Bd. 5. S. 433.

tiefstem Schatten, zumal wenn er durch mannigfaltige Übergänge vermittelt und nüanciert ist, vermag die größten Wirkungen hervorzurufen. Weiterhin betrachtet Hegel die Farbenharmonie, das Inkarnat und die Magie der Farben, doch gehören diese Ausführungen nur mittelbar in eine philosophische Ästhetik, die vor allem den Gehalt des Kunstwerks zu entwickeln hat. Schelling sucht in seiner Ästhetik das Verhältnis der Darstellungsmittel der Malerei durch Rhythmus, Harmonie und Melodie, die Grundbegriffe der Musik, zu veranschaulichen. Der Zeichnung entspricht der Rhythmus, dem Helldunkel die Harmonie, dem Kolorit die Melodie. Drei große Künstler sind es, die je eins dieser Momente zur höchsten Vollkommenheit geführt haben. Michelangelo ist der Meister der Zeichnung, Correggio leistet das höchste in seiner Behandlung des Helldunkels, Tizian aber übertrifft alle Späteren im Kolorit.*)

Wichtiger als das sinnliche Material ist die Betrachtung der malerischen Komposition, Situation, Gruppierung und Charakterisierung. Die ältere, namentlich die religiöse Malerei, stellt häufig ähnlich wie die Skulptur ihre Gestalten handlungs- und situationslos in ruhiger Abgeschlossenheit dar und gibt ihnen höchstens eine architektonische Einschließung. Nur bei größter Tiefe des Charakters und höchster Vollkommenheit der Persönlichkeit haben solche Gemälde einen künstlerischen Wert. Das eigentlich Malerische kommt erst dadurch hinein, daß die Gestalten in einer bestimmten Situation, in der Äußerung ihres Charakters durch Handlungen dargestellt werden. Daher muß die Malerei ihren Figuren alles Ruhende und Untätige nehmen, sie in völliger Individualität in das vielgestaltige Reich der Wirklichkeit hineinsetzen und darf sogar vor dramatischer Lebendigkeit nicht zurückscheuen. Dies Ziel kann nur durch die höchste Meisterschaft über die Farbe erreicht werden. Kommt es nun darauf an, nur diese Beherrschung des sinnlichen Materials zu zeigen, so wird der Inhalt des Gemäldes gleichgültig; auch der wertloseste Gegenstand hat ein Recht darauf, dargestellt zu werden, und in der Magie und Harmonie der Farben läßt die Malerei eine Verwandtschaft mit der Musik erkennen.

Bestand also die erste Forderung an die Malerei in der Versetzung ihrer Figuren in eine bestimmte Situation, so muß zweitens darauf geachtet werden, daß diese Situation möglichst glücklich gewählt wird. Es muß der wahrhaft fruchtbare Augenblick erfaßt werden. Das höchste Gesetz für die Situation und Handlung aber ist ihre Verständlichkeit. Sie eignet am meisten religiösen und historischen Darstellungen, auch sind Landschaften und Szenen aus dem täglichen Leben ohne weiteres klar. Ferner hat der Künstler die Aufgabe, die einzelnen Züge, die eine Handlung enthält, hervorzuheben und zur Anschauung zu bringen. Von großer Wichtigkeit ist die kunstgemäße Stellung und Gruppierung der Gestalten.

Während die Skulptur eine rein ideale Schönheit bevorzugt, erstrebt die Malerei mehr das Charakteristische. Jede ihrer Gestalten muß eine Totalität vollkommen individueller Züge bilden. Selbst das der Form nach Häßliche schließt sie von ihrer Darstellung nicht aus, wenn es durch einen inneren geistigen Hauch beseelt ist. Doch kann auch eine Vereinigung der reinen Formenschönheit und des geistigen Ausdrucks erreicht werden, wie z. B. in den Gemälden Raffaels. Seinen Höhepunkt erreicht das Charakteristische in der Portraitmalerei, von der Hegel verlangt, daß sie alles, was dem Zufalle und der Bedürftigkeit der Natur angehöre, weglasse und ein Gesicht nur darstelle, insoweit der Geist sich darin ausdrücke. Die Übersicht, die Hegel über die Entwicklung der Malerei und deren hervorragendsten Schulen und Richtungen gibt, können wir übergehen, da derartige Angaben mehr in die eigentliche Kunstgeschichte

*) Vgl. Schelling, a. a. O. S. 530 ff.

als in die Ästhetik gehören. Immer weiß er aber auch hier den Charakter einer bestimmten Schule aus dem allgemeinen Volksgeist herzuleiten, wofür seine Schilderung der Niederländischen Malerei ein glänzendes Beispiel bietet.

4. Die Musik.

Um ihr Grundprinzip, die Innerlichkeit des Geistes, äußerlich schon anzudeuten, vernichtet die Malerei in der Darstellung ihrer Gebilde die Dimension der Tiefe in ihrer vollen Realität. Die nächste der romantischen Künste, die Musik, geht darin noch weiter und hebt die räumliche Ausdehnung vollständig auf. Das gesamte bunte und vielgestaltige Reich der objektiven Welt opfert sie, nur um die Innerlichkeit des Geistes in einem noch viel höheren Grade als die Malerei darzustellen. Da hier keine eigentliche objektive Existenz vorhanden ist, so ist auch der allgemeine Unterschied zwischen Kunstwerk einerseits und Betrachter andererseits aufgehoben. Der flüchtige Ton, der, indem er hervorgerufen ist, schon wieder verklingt, zeigt durch seine vorüberrauschende Existenz, daß es der Musik nur um die Darstellung des Gemüts zu tun ist. Das Erzittern der Körper in sich selbst, das den Ton hervorruft, kann als ein Anfang von Beseelung gedeutet werden und entspricht der inneren Bewegung des Gemüts. Das den Ton wahrnehmende Organ ist das Ohr, das ebenfalls wie das Auge ein nur theoretisches Verhältnis zu seinen Objekten hat, aber noch ideeller ist, da es nicht die im Raume außereinander befindlichen Dinge, sondern nur Objekte erfaßt, die ein bestimmtes Verhältnis zur Zeit, der Anschauungsform des inneren Sinns, haben.

Der geistige Gehalt, den die Musik zum Ausdruck zu bringen hat, besteht in dem Innersten des menschlichen Gemüts, das sich aber noch nicht wie in der Lyrik zu einem verständigen, allerdings durch die Phantasie beseelten Zusammenhange entfaltet hat. Vielmehr muß alles Begriffliche und Vorstellungsmäßige aus den Empfindungen, die durch die Musik ausgedrückt werden sollen, entfernt werden, und diese selbst müssen in vollkommener Allgemeinheit und Unbestimmtheit erfaßt sein. Dieser Forderung scheint die Tatsache des Liedes zu widersprechen. Es ist aber zu bedenken, daß bei der Verbindung der Poesie und Musik diese immer die übergeordnete Rolle zu spielen hat und jene nur zur verdeutlichenden Dolmetscherin gebraucht. Operntexte sind fast immer dichterisch minderwertige Erzeugnisse und müssen es auch sein. Denn wer möchte behaupten, daß gedankentiefe Gedichte, z. B. die Schillers, sich zur Komposition eignen?

Das Gemüt mit allen seinen Affekten, mit der ganzen Skala seiner Gefühle, wie Freude, Heiterkeit, Scherz, Zärtlichkeit, Wehmut, Trauer usw. bildet den geeignetsten Inhalt der Musik. Wenn die gesamte Kunst die Fähigkeit hat, uns von der Herrschaft der Affekte dadurch zu befreien, daß sie uns die Möglichkeit gibt, sie geläutert in objektiver Weise anzuschauen, so erreicht die Musik hierin den Höhepunkt. Unmittelbar indentifiziert sich das Gemüt mit dem erklingenden Tone und in seiner Verbindung mit anderen, in ihrem Fortschreiten und Verklingen, in diesen Harmonien und Dissonanzen erkennt es ein treues Bild seiner selbst. Nichts von der objektiven Welt gibt uns die Musik, sondern schildert uns immer nur das menschliche Gemüt, wie es von der Außenwelt beeinflußt wird. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied der Musik von den übrigen Künsten. Denn Architektur, Skulptur und Malerei erzeugen einen Kreis räumlicher Gebilde, die Poesie ein Reich geistiger Vorstellungen und Anschauungen. Keinem von beiden Gebieten gehört die Musik an, die als die Kunst des Gemüts

mittels vorüberrauschender Töne sich an das Gemüt wendet, darin aber einen elementaren Eindruck hervorruft. Schon monotone Weisen, klanglose Rhythmen vermögen eine seelische Erregung hervorzurufen; im höchsten Maße ist dies aber der Fall, wenn die Musik zum Ausdruck geistvoller Empfindungen wird.

Was wir als das Wesen dieser Kunst erkannt haben, die Identifizierung der Empfindung mit dem Ton, finden wir in natürlicher Weise in der Interjektion als Schrei des Schmerzes, Jubel, Seufzen, Lachen usw. Jede einigermaßen stärkere Empfindung veranschaulichen wir durch Töne und suchen uns dadurch zu erleichtern. Höhere und geläuterte Empfindungen jedoch brauchen, um sinnlich ausgedrückt werden zu können, eine kompliziertere kunstgemäße Zusammenfügung von Tönen, die von der Musik geschaffen wird. Auch in diesem Punkte weicht die Musik von den übrigen Künsten ab. Diese nämlich finden Inhalt und Material fast unmittelbar in der Natur vor, jene dagegen muß, abgesehen von der menschlichen Stimme, eine Anzahl von Instrumenten und einen umgrenzten Kreis von Tönen erfinden, um überhaupt nur erst wirklich zu werden. Eine Übersicht über die technischen Mittel der Musik, wie Zeitmaß, Takt, Rhythmus, die Intervalle, Tonleitern, Tonarten und die einzelnen Instrumente zu geben, können wir unterlassen, da diese Gegenstände in die Musikwissenschaft und Harmonielehre gehören. Uns interessiert nur die Art und Weise, wie Hegel die technischen Verhältnisse der Musik philosophisch erfaßt und von seinem metaphysischen Grundprinzip aus erklärt.

Der Geist bleibt in allen seinen Zuständen, wie sehr sich auch sein Vorstellungskreis, seine Gefühls- und seine Empfindungswelt ändern mögen, seinem Wesen nach identisch mit sich selbst. Trotz des ungeheuersten Wandels in seinem Innern erkennt er sich doch seinem Wesen nach als ein und derselbe an. Diese Einheit des Bewußtseins in dem Wechsel seiner Modifikationen nennt Kant die synthetische Einheit der Apperzeption; Fichtel macht sie in der Formel Ich = Ich zum Grundprinzip seines Systems, Schelling und Hegel bezeichnen sie als die absolute Identität überhaupt und geben ihren Systemen den Namen Identitätsphilosophie; kurzum diese Identität spielt in der spekulativen Philosophie eine große Rolle. Sie muß, da die Musik doch ein unmittelbares Abbild des Geistes bieten soll, in ihr sich in irgend einer Form wiederfinden. Dies ist nun in der Tat der Fall. Denn einerseits bietet die Musik hinsichtlich der verschiedenen Dauer und Höhe der einzelnen Töne den Anschein der höchsten Verschiedenartigkeit, andrerseits aber durch die strenge Regelmäßigkeit des Takts und Rhythmus den Anblick größter Übereinstimmung. Beide Gegensätze verbinden sich in ihr zur schönsten Harmonie, so daß die Musik ähnlich wie der Geist die strengste Einheit in der größten Mannigfaltigkeit darstellt.

Ein ähnliches Beispiel der Identität ergibt sich bei der Betrachtung der Musikinstrumente. Hier ist es entweder eine von einem Blech- oder Holzkanal umgebene Luftsäule oder eine straff gezogene Saite, die durch ihr inneres Erzittern den Ton hervorruft. Stets überwiegt die Schwingung in linearer Richtung, und nur sie allein liefert brauchbare Instrumente. Die Linie aber ist die einfache Identität mit sich selbst, die sich noch nicht zur Fläche und zum Raume, die eine Verschiedenartigkeit der Richtungen fordern, erschlossen hat. Auch hierin findet Hegel ein Analogon zu der Identität des Geistes mit sich selbst.

Den Charakter der Blas- und der Saiteninstrumente vereinigt die menschliche Stimme, da es einerseits eine Luftsäule ist, die erzittert, andrerseits durch die Muskeln das Prinzip einer straff gezogenen Saite hinzukommt. Wie das Inkarnat, die menschliche Hautfarbe, die

höhere Einheit aller übrigen Farben bildet, so vereinigt die menschliche Stimme die Klangfarbe aller Instrumente in sich. Sie kann als das Tönen der Seele selbst angesehen werden.*)

Takt und Rhythmus einerseits, andrerseits die auf physikalische Gesetze zurückführbare Harmonie der Töne bilden mit ihrer strengen Gesetzmäßigkeit die Grundlage und Substanz der Musik, auf der die Melodie sich erst mit Freiheit entfalten kann. Hierin ist die Welt der Töne ein Abbild der wirklichen Welt. Denn auch der mit Freiheit sich bewegende und schaffende Mensch ist erst möglich in einer vollkommen gesetzmäßig eingerichteten Natur, die seine Grundlage bildet. Rhythmus und Harmonie sind einzeln genommen Abstraktionen, denen eine bestimmte Wirklichkeit nicht zukommt. Realisiert werden sie erst in der Melodie, welche die höhere Einheit beider darstellt. In der wahren Vereinigung der Melodie mit der Harmonie besteht die Hauptleistung in der Musik, da hier die überfliegende, phantasievolle Freiheit der ersteren mit der strengen Gesetzmäßigkeit der letzteren in Einklang gebracht werden muß. „Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Töne ergießt und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Innern zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen ebendadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden gibt, — das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie.“ **)

Der Inhalt der Musik war, wie wir sahen, das gemütvolle Innere des Geistes in dem Auf- und Abwogen der Empfindungen. Diese können nun schon von der Poesie ergriffen und vorstellungsmäßig in einem Text erschlossen sein, so daß der musikalische Ausdruck nur äußerlich hinzuzukommen scheint. Die Töne umgeben die durch Worte ausgedrückten Vorstellungen, wie der Tempel das Standbild des Gottes, so daß scheinbar ein symbolisches Verhältnis wiederkehrt. Allein auch im Gesang muß die Musik immer der dominierende Teil sein und die Poesie ist die eigentliche Dienerin, indem sie die musikalisch ausgedrückten Empfindungen bestimmter fixiert. Natürlich muß ein Komponist nicht Wort für Wort seinen Text in Töne übertragen, sondern die allgemeine Empfindung einer bestimmten Textstelle musikalisch auszudrücken suchen. Daher darf er einerseits nichts den Worten völlig Fremdes geben, andrerseits braucht er sich aber auch nicht in dem freien Erguß der Töne irgendwie stören zu lassen. Da der Text immer ganz bestimmte Empfindungen ausdrückt, so ergibt sich an die Musik die Forderung, sie im musikalischen Ausdruck bestimmt zu charakterisieren und es entstehen die beiden Richtungen der eigentlich melodischen und der charakterisierenden Musik. In jener sind die Italiener, in dieser die Deutschen stets Meister gewesen. Heftige Fehden sind von jeher auf dem Gebiet der Musiktheorie über die Berechtigung der beiden Richtungen geführt worden, und der Streit tobt noch.

Der Vokalmusik steht gegenüber die reine Instrumentalmusik, die Empfindungen des Gemüts nur in allgemeinerer Weise durch den kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien und die mannigfaltigsten melodischen Verschlingungen ausdrücken kann. Sie wird daher mehr bevorzugt von dem Musikkenner, der mit einem feineren Ohre begabt ist für die Klangfarbe und das Charakteristische der einzelnen Instrumente, für den Aufbau der Melodien in ihrem Spiel und

*) Vgl. Hegel, Ästhetik, III, 174.
**) Ders. Ästhetik III, S. 180.

Gegenspiel, endlich für ihre harmonische Vereinigung. Den Laien dagegen wird die im musikalischen Ausdruck sich ausprägende Empfindung, das Stoffartige und Geistige mehr ergötzen.

Endlich tut sich noch ein letzter Unterschied auf, nämlich der zwischen dem konzipierenden und dem ausführenden Künstler. Denn das musikalische Kunstwerk will nicht bloß überhaupt verfaßt, sondern jedesmal, um überhaupt wirklich zu sein, reproduziert werden. Größeren Ruhm messen wir allerdings dem komponierenden Künstler bei, doch gehört auch Genie und Übung dazu, dem noch toten Notengebilde Seele und Leben einzuhauchen. Nun kann sich der ausführende Künstler entweder darauf beschränken, mit größter Genauigkeit und Sachlichkeit das vorhandene Werk zum Vortrage zu bringen, oder es kann ihn die Aufgabe reizen, während des Vortrages selbst an einzelnen Stellen Neues in das Werk hineinzukomponieren, Fehlendes zu ergänzen, Flacheres zu vertiefen und so auch seinerseits selbständig und produzierend zu sein. Am meisten ist dies letztere wohl beim Gesange der Fall, in welchen der Künstler seine ganze Seele zu ergießen vermag. Doch kann sich auch die Beherrschung eines Instruments zu solcher Virtuosität steigern, daß wir das innerste Gemüt des Künstlers selbst erklingen zu hören glauben. „In dieser Art der Ausübung genießen wir die Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimnis, daß ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird.“ *)

---

5. Die Poesie.

Die Musik opfert die ganze objektive Welt, um das romantische Prinzip, die Innerlichkeit des Geistes, auf ihrer höchsten Stufe darstellen zu können. Bei dieser Gestaltlosigkeit darf jedoch nicht stehn geblieben werden, und das System der Künste muß sich daher durch eine letzte Kunst vollenden, die von der Musik die Innerlichkeit, von den bildenden Künsten das Moment des objektiven Gestaltens hat. Diese beiden Extreme lassen sich aber nur in einem ganz idealen Element, in den durch Worte fixierten Vorstellungen und Anschauungen, vereinigen. Hiermit ist zugleich das sinnliche Material, in dem die Poesie bildet, angegeben, wenn anders Vorstellungen und Anschauungen überhaupt als etwas Sinnliches bezeichnet werden können.

Fragen wir nun nach dem Inhalt der Poesie, so ergibt sich sogleich, daß er sich mit der völligen Vergeistigung des Materials seinem Umfange nach ins Unermeßliche gesteigert hat. All und jedes Menschliche kann Gegenstand einer poetischen Darstellung werden. Alle Mächte des geistigen Lebens kann die Poesie uns zum Bewußtsein bringen, natürlich nicht in begrifflicher Form, etwa in der Art wissenschaftlicher Abhandlungen, sondern sie läßt lebensvolle, bedeutende Gestalten und Begebenheiten vor unsrem innern Auge entstehen, an denen wir allgemeine Wahrheiten individualisiert anschauen können. Diese der Poesie wesentliche Vereinigung von Allgemeinheit und Einzelheit, Gattung und Individuum, Typus und Charakter, wird zerstört von der Prosa, die einerseits jeden Inhalt in seiner Einzelheit und Zufälligkeit aufnimmt, andrerseits ihn aber auch eben so sehr in die Form der begrifflichen Allgemeinheit bringt. Da nun die Veranschaulichung einer Idee an einem konkreten Fall näherliegend und einleuchtender ist als ihn verstandesmäßig in allgemeiner Form darzulegen, so ist die Poesie notwendig älter als die Prosa.

Klassische Darstellungen aus der Geschichte, künstlerisch ausgeführte Werke der Beredsamkeit gehören zwar der Prosa an, doch wird man sie getrost Kunstwerke nennen können.

*) Ders., Ästhetik III, S. 218.

Was sie jedoch von der Poesie trennt, ist folgendes: Die Geschichtsschreibung hat es mit Staaten zu tun, mit einzelnen Personen nur, insofern sie Staatszwecke ausführen, wobei sie nicht frei, sondern durch ihre Aufgaben gebunden erscheinen. Dies widerstrebt dem Wesen der Poesie, die stets das Allgemeine und die Individualität in völliger Einheit, als ein geschlossenes Ganze darzustellen sich bestrebt. Die Werke der Beredsamkeit aber werden zu sehr durch einen äußeren Zweck beherrscht, als daß sie wahrhaft zu den Produkten der Poesie, die stets Selbstzweck sind, gerechnet werden dürften.

Ein wesentlicher Unterschied besteht zwischen dem poetischen und dem prosaischen Ausdruck. Dieser muß vor allem deutlich und richtig, jener anschaulich und bildlich sein. Um in der Anschauung des Gegenstandes zu verweilen, gebraucht die Poesie die schmückenden Beiwörter. Sie hat das Recht einerseits altertümliche und ungebräuchliche Ausdrücke festzuhalten, aber auch andrerseits die Freiheit, aus dem Geiste der Sprache heraus schöpferisch neue Worte zu bilden und zu eigenartigen, von der Prosa abweichenden Verbindungen zusammenzufügen.

Feinsinnig unterscheidet Hegel zwischen einer ursprünglichen und einer erst später mit Bewußtsein gemachten poetischen Diktion. In den unmittelbarsten Anfängen der Poesie ist die Rede des Dichters, als Aussprechen des Innern, schon etwas Neues, das Verwunderung erweckt. Es kommt dann überhaupt nur darauf an, das Innere durch die Sprache zur Äußerung zu bringen; fern liegt es dem Dichter früherer Zeiten, sich in den Formen des Ausdrucks als solchen zu ergehen. Vielmehr öffnet er als der erste der Nation gleichsam den Mund und verhilft der Verstellung zur Sprache.*) Ist nun aber im Laufe der Entwicklung der sprachliche Ausdruck zu einer hinreichenden Vollkommenheit gelangt, so muß die poetische Diktion, um Interesse zu erregen, von der Sprache des alltäglichen Lebens abweichen. Geht aber die Sorgfalt, die auf die Glätte und Eleganz des Ausdrucks verwandt wird, so weit, daß der Inhalt dabei Schaden nimmt, so verfällt ein solches poetische Produkt ins Rhetorische und Deklamatorische. Beispiele für die erste Dichtart bietet die griechische Poesie, vor allem Homer, für die letztere die römische Literatur und die klassische Dichtkunst der Franzosen.

Die Versifikation gehört notwendig zur Poesie. Sie darf nicht als Hemmnis des Dichters angesehen werden, sondern hebt und trägt ihn vielmehr. Von dem rhythmischen, auf der Länge und Kürze der Silben beruhenden Versbau der antiken Literatur behauptet Hegel, daß er dem Prinzip der Plastik zu vergleichen sei. Dies ist folgendermaßen zu verstehen: Der Gedanke wird durch das Wort eben so realisiert, wie der Geist durch den Körper. Nun suchte die Plastik, wie wir gesehen haben, den Geist gerade in und durch seine Naturexistenz auszudrücken. Länge und Kürze der Silben sind aber die ersten, unmittelbarsten gleichsam natürlichen Unterschiede im Worte und bilden das Element, in dem die antike Poesie ihre technische Fertigkeit offenbart. Allmählich verschwindet der Reichtum an Flexionssilben, die durch Pronomina, Hilfsverba usw. ersetzt werden, und die Formenpracht der Sprachen läßt nach. Zugleich gehen die nur dem fein gebildeten Ohre vernehmlichen Unterschiede in der Quantität der Silben verloren. Dafür erhält jetzt die Stammsilbe, in der die Bedeutung des Wortes liegt, eine über die tonlosen Endsilben hervorragende Stellung. Der Versaccent weicht dem Wortaccent. Der in der betonten Stammsilbe liegende geistige Gehalt bringt sich durch den Klang zur Äußerung, während die rhythmische Bewegung im Verse verschwindet. Infolgedessen bildet in der neueren Dichtkunst die wiederkehrende Gleichheit des Klanges das wesentliche

*) Hegel, Ästhetik III, S. 285.

Moment des Versbaus (Alliteration, Assonanz, Reim). Dadurch nähert sich die Poesie der Musik und gewinnt Formen, die der Gemütstiefe der christlichen Völker und ihrer romantischen Kunst mehr zusagen als die in dem gleichsam Stoffartigen der Sprache befangene Versifikation der Griechen und Römer.

Nach diesen allgemeinen Angaben über Inhalt und Material der Poesie kommen wir zu ihren verschiedenen Gattungen, die ein Bild des gesamten Universums darstellen. Mit der objektiven Welt hat es vornehmlich zu tun das Epos, den Ausdruck der subjektiven Welt des Gemüts bildet die Lyrik, während das Drama die Darstellung der inneren und äußeren Welt zum Gegenstande hat und deswegen als der Gipfel aller Poesie und Kunst anzusehen ist.

Die erste Aufgabe, die ein wahres Epos zu erfüllen hat, besteht darin, ein klares Bild des Volksgeistes zu entwerfen und dem Hörer eine anschauliche Vorstellung von den religiösen Vorstellungen, sowie von den Einrichtungen des politischen und häuslichen Lebens der Nation zu geben, der die Helden des Gedichts angehören. Auf diesen Untergrund müssen die einzelnen Ereignisse und Begebenheiten aufgetragen werden.

Fast alle Völker besitzen ihre großen Epen und haben ihren eigentümlichen geistigen Gehalt in diesen Gedichten niedergelegt. Es fragt sich nun, welche Periode in der Entwicklung eines Volkes für die epische Darstellung am meisten geeignet ist. Im allgemeinen ist der Fortschritt in der Kultur bei allen Nationen typisch. Zunächst trifft ein Volk mit einem höher kultivierten zusammen und verhält sich ihm gegenüber vollkommen rezeptiv. Allmählich ringt es sich aber aus dieser Unfreiheit empor, indem es das von Außen Empfangene seinem eigenen Geiste gemäß umbildet und so eine eigene Kultur erzeugt. Sie existiert aber zunächst nur in einer begrenzten Oberschicht, Sitte und Gesetzlichkeit beruhen nur auf dem freien Willen einzelner hervorragender Individuen, die sich aus eigner Willkür zu Organen der Allgemeinheit machen. Dies ist das heroische Zeitalter eines Volkes, das für die epische Dichtung einzig und allein geeignet ist. Denn wenn die sittlichen und staatlichen Institutionen völlig fest geworden sind, so tritt eine allgemeine Nivellierung ein. Menschen solcher Zeitalter können wohl Figuren bürgerlicher Romane und Dramen, aber nicht des Heldenepos werden.

Bezüglich der epischen Darstellung hat schon Dionys von Halicarnaß den entscheidenden Gesichtspunkt klar erkannt, daß nämlich der Dichter nicht erscheinen dürfe. Hiermit ist die Forderung einer objektiven Darstellung, wie sie am schönsten in den homerischen Gedichten vorliegt, deutlich ausgesprochen. Der Dichter muß also vollkommen hinter sein Werk zurücktreten, nur die Sache darf er gewähren lassen, so daß das ganze Werk sich selbständig fortzusingen scheint.

Die näheren Bestimmungen der Epik abstrahiert Hegel aus der Ilias und Odyssee, die ihm als unerreichte Muster ihrer Gattung gelten. Lebhaft und eindringlich verteidigt er die Einheit des Homer gegen die „rohe und barbarische Ansicht" Fr. A. Wolfs. Das Nibelungenlied verwirft er, weil es trotz seiner langwierigen Breite eine anschauliche Darstellung des Weltzustandes und des Volksgeistes nicht zu geben vermöge. „Die Burgunder, Krimhildens Rache, Siegfrieds Taten, der ganze Lebenszustand, das Schicksal des gesamten untergehenden Geschlechts, das nordische Wesen, König Etzel usw., das alles hat mit unserm häuslichen, bürgerlichen, rechtlichen Leben, unsern Institutionen und Verfassungen in nichts mehr irgend einen lebendigen Zusammenhang." „Dergleichen jetzt noch zu etwas Nationalem oder gar zu einem Volksbuch machen zu wollen, ist der trivialste, platteste Einfall gewesen."*)

---

*) Hegel, Ästhetik III, 348.

Bedeutende Völkertaten, besonders der Zusammenprall verschiedener Kulturformen, machen den geeignetsten Hintergrund für das Epos aus und sind von den großen Meistern mit Vorliebe benutzt worden. So schildert Homer den Streit der Griechen und Troer, also Europas und Asiens, der Cid den Kampf der Spanier und Mauren, Tasso den Zusammenstoß von Christen und Sarazenen usw. Doch darf die Epik bei der Schilderung dieser allgemeinen Ereignisse nicht stehen bleiben, sondern muß sie an dem Schicksal eines einzigen hervorragenden Helden veranschaulichen, der die Spitze des Ganzen bildet. Außerdem muß das ganze Gedicht zu einer völligen Einheit abgerundet sein, es darf nicht willkürlich immer nur weiter gesungen werden. Die im Epos erzählten Handlungen müssen unter sich in einem folgerichtigen Zusammenhang stehen und zu einem in der Sache selbst begründeten Abschluß gelangen. Trotz dieser durchaus zu fordernden Einheit hat keine Dichtgattung so sehr das Recht Hemmungen eintreten zu lassen und Episoden einzuschalten wie die Epik, die hierin das wirkliche Geschehen nachahmt.

Während in der epischen Poesie der Dichter vollkommen hinter seinem Stoffe verschwindet, hat die Lyrik keine andere Aufgabe, als das von einem bedeutenden, allgemeingültigen Inhalt bewegte Gemüt des Dichters zur Anschauung zu bringen. Ob also ein Gedicht lyrisch oder episch ist, kommt nur auf die Darstellung an. Es gehört der ersteren Dichtgattung an, wenn es den Stoff selbst in seiner Objektivität entwickelt, es ist zu der letzteren Art zu rechnen, wenn nur die Einwirkung des Stoffs auf den Dichter und, was dieser über ihn denkt, geschildert wird. Da nun der Gegenstand des Dichters immer nur er selbst ist, so ist notwendig, daß sein Gemüt von einem wahrhaft großen und gediegenen Inhalt erfüllt ist. Als schönstes Beispiel einer solchen Innerlichkeit von höchster Tiefe nennt Hegel seinen Landsmann Schiller.

Zunächst scheidet sich die Lyrik in die beiden Arten der Volks- und der Kunstpoesie. Der lyrische Dichter der ersten Art steht dem Volke und dessen Empfinden nahe, ja er geht ganz in ihm auf und scheidet sich keineswegs bewußterweise durch seine überragende Persönlichkeit ab. Sein Lied ist frisch, natürlich, gedrängt und innig. In ihrer Gesamtheit spiegeln solche Lieder den Geist eines Volkes getreu ab und sind von bedeutendem Werte. Die kunstmäßige Lyrik dagegen kann nur das Produkt eines hervorragenden Geistes sein, der sein gemütstiefes Inneres in Verse ergießt. Sein Stoff kann darüber sogar zur Bedeutungslosigkeit degradiert werden. Dieser Punkt macht den wesentlichen Gegensatz zwischen Lyrik und Epik aus und wird sehr treffend von Hegel an Homer und Pindar als Beispiel veranschaulicht. Pindar läßt überall in den Gedichten nur sich erscheinen, während seine Helden ihm ganz nebensächlich werden. „Nicht er hat die Ehre gehabt, jene Sieger zu besingen, sondern die Ehre, die sie erhalten, ist, daß Pindar sie besungen hat. Diese hervorragende innere Größe macht den Adel des lyrischen Dichters aus. Homer ist in seinem Epos als Individuum so sehr aufgeopfert, daß man ihm jetzt nicht einmal eine Existenz überhaupt mehr zugestehen will, doch seine Heroen leben unsterblich fort; Pindars Helden dagegen sind uns leere Namen geblieben; er selbst, der sich gesungen, steht unvergänglich als Dichter da; der Ruhm, den die Helden in Anspruch nehmen dürfen, ist nur ein Anhängsel an den Ruhm des lyrischen Dichters.“*)

Die einzelnen Arten der Lyrik ergeben sich aus dem verschiedenartigen Verhältnis des dichtenden Bewußtseins zu seinem Gegenstande. Zunächst begegnet uns wieder der religiöse Kreis, in den die Lyrik sich versenkt. Der Mensch geht mit völliger Selbstvergessenheit in den

*) Hegel, Ästhetik III, S. 443 ff.

religiösen Gegenständen auf. Dies gibt die Formen des Hymnus, des Dithyrambus und der Psalmen. Auf der nächsten Stufe gewinnt das Bewußtsein seine Selbständigkeit dem Stoffe gegenüber und, indem es sich mit einem wertvollen Gehalte, wie Liebe, Schönheit, Freundschaft, Kunst usw. erfüllt, spricht es sich mit Begeisterung aus. Diese Gestalt der Lyrik wird dargestellt in der Odendichtung. Die höchste Freiheit des Bewußtseins und seine Beherrschung jedes beliebigen Stoffes erscheint im Liede, das infolge der Mannigfaltigkeit seines Inhalts die weitesten Grenzen hat.

Wunderschön weiß Hegel bei seiner Besprechung der Lyrik unser großes Dichterpaar zu charakterisieren. Goethe rühmt er als Gelegenheitsdichter im edelsten Sinne, dem jede Erregung seines gehaltvollen Innern sofort sich in ein Gedicht verwandelt. An Schillers Dichtungen dagegen bewundert unser Philosoph am meisten den großartigen Grundgedanken und deren meisterhafte Ausführung. Es verlohnt sich wohl, die beiden Stellen wörtlich anzuführen. „Der lyrische Dichter ist gezwungen, alles, was sich in seinem Gemüt und Bewußtsein poetisch gestaltet, im Liede auszusprechen. In dieser Rücksicht ist besonders Goethe zu erwähnen, der in der Mannigfaltigkeit seines reichen Lebens sich immer dichtend verhielt. Auch hierin gehört er zu den ausgezeichnetsten Menschen. Selten läßt sich ein Individuum finden, dessen Interesse so nach allen und jeden Seiten hin tätig war, und doch lebte er dieser unendlichen Ausbreitung ohngeachtet durchweg in sich, und was ihn berührte, verwandelte er in poetische Anschauung. Sein Leben nach außen, die Eigentümlichkeit seines im Täglichen eher verschlossenen als offenen Herzens, seine wissenschaftlichen Richtungen und Ergebnisse andauernder Forschung, die Erfahrungssätze seines durchgebildeten praktischen Sinns, seine ethischen Maximen, die Eindrücke, welche die mannigfaltig sich durchkreuzenden Erscheinungen der Zeit auf ihn machten, die Resultate, die er sich daraus zog, die sprudelnde Lust und der Mut der Jugend, die gebildete Kraft und die Schönheit seiner Mannesjahre, die umfassende frohe Weisheit seines Alters — alles ward bei ihm zum lyrischen Erguß, in welchem er ebenso das leichteste Anspielen an die Empfindung, als die härtesten schmerzlichen Konflikte des Geistes aussprach, und sich durch dieses Aussprechen davon befreite.“*) Und nun Hegels Urteil über Schiller: „Was seine Gedichte auszeichnet, ist besonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von dem der Dichter jedoch weder dithyrambisch fortgerissen erscheint, noch im Drange der Begeisterung mit der Größe seines Gegenstandes kämpft, sondern desselben vollkommen Meister bleibt und ihn mit eigener poetischer Reflexion, in ebenso schwungreicher Empfindung als umfassender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigsten volltönendsten Worten und Bildern, doch meist ganz einfachen oder schlagenden Rhythmen und Reimen, nach allen Seiten hin vollständig expliziert. Diese großen Gedanken und gründlichen Interessen, denen sein ganzes Leben geweiht war, erscheint deshalb als das innerste Eigentum seines Geistes, aber er singt nicht still in sich oder in geselligem Kreise wie Goethes liederreicher Mund sondern wie ein Sänger, der einen für sich selbst würdigen Gehalt einer Versammlung der Hervorragendsten und Besten vorträgt.“**)

Ihren Abschluß und Höhepunkt erreicht die Poesie und damit die Kunst überhaupt im Drama, das als die höhere Synthese von Epik und Lyrik anzusehen ist. Verwandtschaft mit der epischen Dichtung hat die dramatische Poesie insofern, als sie nicht bloß subjektive Stimmungen und Reflexionen, sondern ein objektives Geschehen, ein Handeln darstellt. Da dies aber nicht aus der Verkettung äußerer Umstände, sondern mit innerer Konsequenz aus

*) Ästhetik III, 446. **) ibid. 465.

dem Charakter der handelnden Personen hervorgehen muß, so gewinnt dadurch die Subjektivität ihr Recht, und es kommt so ein Anklang an die Lyrik zustande.

Das bewegende Prinzip der Handlung sind die Charaktere der auftretenden Personen und ihre individuellen Zwecke, die im Drama eine etwa ähnliche Rolle spielen wie die Götter im Epos. Soll nun der Verlauf der Handlung klar vor unsern Augen liegen, so müssen zuerst die Charaktere und ihre Zwecke entwickelt werden (Exposition). Die Personen geraten nun notwendig in Widersprüche und Kollisionen und fügen sich, von der Tiefe und dem Gehalte ihres Pathos durchdrungen, das größte Unrecht zu. Dies macht den Begriff der tragischen Schuld aus. Nun würde aber die Disharmonie der sittlichen Weltmächte und der berechtigten Leidenschaften für sich allein genommen einen niederschmetternden Eindruck machen. Soll es also zu einer wahren Befriedigung des Geistes kommen, so muß die Versöhnung und wiederhergestellte Einheit der substantiellen Zwecke zur Anschauung kommen. Dies geschieht durch den Untergang der tragischen Personen oder durch ihre Resignation, wodurch sie ihr Unrecht und ihre Schuld anerkennen. Der Sieg der ewigen Gerechtigkeit über die relative Selbstständigkeit und Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften und das damit verbundene Gefühl der Versöhnung ist also das wahrhaft Wesentliche an der Tragödie und steht noch über den Affekten der Furcht und des Mitleids. Daraus ergibt sich, daß die in der Tragödie dargestellten Charaktere und deren Zwecke wahrhaft sittlicher und durchaus berechtigter Art sein müssen.

Indessen hat die dramatische Dichtkunst auch die Möglichkeit, den substantiellen Gehalt aufzugeben und die schrankenlose ungedrückte Freiheit des Gemüts zum Gegenstande zu nehmen. Wir geraten mit diesem Schritte in das Reich der Komödie, deren Aufgabe es ist, eine Welt darzustellen, in welcher der Mensch sich zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Handelns gilt. Nicht hohe und berechtigte Zwecke leiten ihn mehr, sondern sein Tun ist töricht und zweckwidrig. Die Mittel, die er ersinnt, stehen in keinem Verhältnis zu den zu erreichenden Zielen. In gleicher Weise komisch wirkt es auch, wenn berechtigte Zwecke durch Personen ausgeführt werden, die durchaus nicht dazu geeignet sind. Ein besonders dankbares Thema für die Komödie bilden aber die menschlichen Schwächen und Laster wie Geiz, Unmäßigkeit, Heuchelei, Prahlerei usw. Alle diese Torheiten und Widersprüche zeigen ihre eigene Nichtigkeit dadurch, daß sie sich selbst zerstören und auflösen.

Tragödie und Komödie bilden die beiden Extreme der dramatischen Poesie. Vermittelt werden sie durch das Schauspiel, in dem zwar ein wahrhaft gediegener Gehalt zur Darstellung kommt, doch fehlt der tragische Ausgang. Vielmehr werden im Verlauf der Handlung die Personen bewogen, von ihrem Streit abzulassen und ihre Zwecke miteinander auszusöhnen. Das schönste Beispiel dieser Gattung findet Hegel in Goethes Iphigenie, wogegen ihm als unerreichtes Vorbild in der tragischen Poesie Sophokles Antigone gilt.

Nachdem wir so die Grundzüge der Hegel'schen Ästhetik durchlaufen haben, ist es wohl an der Zeit, uns die Frage vorzulegen, was unser Philosoph in Ansehung der wissenschaftlichen Erkenntnis der Kunst überhaupt geleistet hat. Um seine Verdienste um die Ästhetik richtig würdigen zu können, müssen wir auf seine Vorgänger und deren Leistungen mit einigen Worten eingehen.

Hier ist es vor allem Kant, der in seinem philosophischen System der Ästhetik einen hervorragenden Platz einräumt und, obwohl nicht mit bedeutender Kunstkenntnis ausgerüstet oder mit hervorragendem ästhetischen Feinsinn begabt, doch durch die gewaltige Macht seines Denkens zu einem Kunstbegriff von bedeutender Gediegenheit und spekulativer Tiefe durchdringt. Eine hohe Aufgabe weist er der Kunst an. Sie soll die Entzweiung, die in das Bewußtsein durch die Verschiedenartigkeit seiner Vermögen hineinkommt, aufheben, die Kluft zwischen Sinnlichkeit und Verstand überbrücken. Denn dem schönen Gegenstand schreibt Kant die Fähigkeit zu, die Erkenntnisvermögen in ein zweckmäßiges Verhältnis, ein harmonisches Spiel versetzen zu können. Während das Erkenntnisurteil nach außen, auf die Dinge selbst geht, betrifft das ästhetische Urteil das Verhältnis der Vorstellungskräfte zu einander. Zwar wird es durch die Außendinge erregt, seine Richtung geht aber nach innen auf das erkennende Subjekt. Der Geist bleibt in der Kunstbetrachtung bei sich selbst und verliert sich nicht im Objekt. Da aber das sich nur auf sich selbst Beziehende das wahrhaft Freie und Absolute ist, so gehört später im Hegelschen Systeme die Kunst in die Sphäre des absoluten Geistes. Diese Auffassung Hegels ist also schon keimartig in Kants Definition des ästhetischen Urteils enthalten.

Die Harmonie der beiden Vorstellungsvermögen Sinnlichkeit und Verstand (bezw. Vernunft) ist stets mit einem Gefühl des Wohlgefallens verbunden. Dieses wird nun von Kant an der Hand der Kategorientafel untersucht. Seiner Qualität nach ist es uninteressiert, d. h. zwischen dem auffassenden Bewußtsein und dem Kunstwerk besteht ein rein theoretisches Verhältnis. Ferner ist dieses Wohlgefallen seiner Quantität nach allgemein, da wir es jedem Menschen zumuten, seiner Modalität nach notwendig. An den Kategorien der Relation gemessen, ergibt sich, daß jenes Wohlgefallen hervorgerufen wird durch eine Zweckmäßigkeit, die an der Vorstellung des schönen Gegenstandes durchgängig zu bemerken ist, ohne daß das ganze Kunstwerk selbst irgend einen objektiven Zweck hätte. Diese Grundgedanken zeigen, daß Kants Ästhetik rein formal ist, genau so wie sein Moralprinzip, der kategorische Imperativ. Immer sucht der große Kritiker nur die im Subjekt liegenden Bedingungen des ästhetischen Urteils auf, da in seinem Plane eine nur transcendentale Betrachtungsweise liegt, und verschmäht es, auf den Inhalt des Kunstwerks selbst einzugehn. In dieser nur formalen Betrachtung des Schönen liegt der große Mangel der Ästhetik Kants.

Fichte, sein großer Weiterbildner im Felde der Metaphysik und Logik, war aber ein wenig geeigneter Mann dazu, eine höhere, inhaltliche Auffassung des Kunstschönen anzubahnen. In seinem vom Primat der praktischen Vernunft beherrschten Systeme war der heitern Anmut des Schönen ein nur kleiner Raum vergönnt. Fichte degradiert die Kunst zum Mittel der Sittlichkeit. Sie soll zur moralischen Läuterung des Menschengeschlechts beitragen. Dieser Auffassung konnten jedoch Fichtes Jünger, der bekannte Kreis der Romantiker mit Tieck und den Brüdern Schlegel an der Spitze, nicht beistimmen. Ihnen diente vielmehr der bis zum Äußersten getriebene Subjektivismus Fichtes als Ausgangspunkt, welcher auf das Gebiet der Kunst übertragen, das Prinzip der romantischen Ironie ergab. Obwohl zur systematischen Durchführung ungeeignet, ist dieser Gedanke doch in der Kunstkritik mit gutem Erfolge angewandt worden.

Wie in der Philosophie überhaupt, so erreichte auch in der Ästhetik Schelling den absoluten Höhepunkt, indem er als einzige Substanz des Universums die absolute Vernunft annahm. So konnte auch die Kunst als eine Erscheinungsweise des Geistes begriffen werden und mußte notwendig in die nächste Nähe der Religion und Philosophie gestellt werden, da in

diesen Erscheinungen ebenfalls das Absolute unmittelbar sich äußert. Schellings Standpunkt wird von Hegel prinzipiell geteilt, auch sind den ästhetischen Vorlesungen beider Philosophen viele Gedanken und Gesichtspunkte gemeinsam. Jedoch überflügelt Hegel seinen Vorgänger bedeutend durch seine streng wissenschaftliche, systematische und methodische Durchführung des Grundprinzips durch die ganze Fülle der realen Kunstwelt. Schelling nämlich ließ sich durch die Mühelosigkeit seiner Produktion und durch seine fast unversiegliche Fähigkeit, glänzende Ideen zu konzipieren, dazu verleiten, jede gewonnene Einsicht sofort zu veröffentlichen und auf diese Weise seinen Entwicklungsgang vor dem Publikum durchzumachen. Daher konnte er seine Ideen nur schwer zum System vereinigen, geschweige denn ihnen eine methodische Ableitung geben. Hegels Hauptverdienst besteht darin, die von Schelling übernommenen Gedanken exakt durch alle Einzelwissenschaften durchgeführt zu haben. Wenn daher der letztere Denker einem kühnen Seefahrer zu vergleichen ist, der mit großartigem Unternehmungsgeist neue Küsten entdeckt, so ähnelt der erstere dem fleißigen Bebauer, der durch beharrliche Arbeit die gewonnenen Gebiete zu befestigtem Besitze macht.*)

Gerade die Vorlesungen über die Ästhetik bieten ein schlagendes Beispiel dafür, wie Hegel seinen Begriff des Schönen durch das gesamte Gebiet der Wirklichkeit hindurchführt. Hier zeigt sich vielleicht am deutlichsten seine hingebende Sorgfalt, mit der er sich auf den heterogensten Stoff einläßt, um ihm immer neue Seiten abzugewinnen und ihn dadurch zum Ausdruck der Vernunft zu machen. Dadurch kam ein Werk von so großartiger Gedankentiefe und so einheitlicher Geschlossenheit zu stande, daß die auf diesem Boden weiterarbeitenden Forscher, wie Th. Vischer, Weiße, Carrière u. a. die philosophische Erkenntnis der Kunst zu einer ungeahnten Höhe erheben konnten.

Unter die Vorzüge der Hegelschen Ästhetik dürfte auch die Energie zu rechnen sein, mit der unser Philosoph in dem ganzen Werke auf einen substantiellen Gehalt der Kunst drängt, übrigens ein Punkt, auf den die Gegner Hegels stets ihre schärfsten Angriffe gerichtet haben. Sie behaupten, er vermische willkürlich Kunst und Religion, wiederhole manchmal nur das aus Rechts- und Geschichtsphilosophie schon Bekannte und übersehe die Form, durch welche der Gehalt erst wirklich zum Kunstwerk werde. Demgegenüber tue es not die alte Kantische Einsicht, daß das Schöne ein reines Formenwesen sei, wieder in ihre Rechte einzusetzen.

Hier ist nun zu scheiden zwischen Hegel und seinen Schülern. Wenn diese auch vielleicht in den genannten Fehler verfallen sind, so darf die Schuld daran doch nicht dem Meister zur Last gelegt werden. Hegel selbst wird nicht müde, die Bedeutung des sinnlichen Materials hervorzuheben und unterläßt es keineswegs, sorgfältig auch die Form zu analysieren. Das Grundthema seiner ganzen Ästhetik besteht eben darin festzustellen, inwiefern sich Idee und Stoff, Gehalt und Form entsprechen. Auch kann nur die wahrhaft hohe und ideale Kunst Gegenstand der ästhetischen Betrachtung sein, und wer wollte leugnen, daß sie von jeher sowohl in ihrem Ursprung als auch in ihrer Entwicklung und Vollendung aufs innigste mit der Religion verknüpft gewesen ist. Dies Heranziehen des religiösen Moments ist also nicht eine Willkürlichkeit Hegels, sondern durch die Sache selbst geboten. Seinen Ausgangspunkt nimmt unser Philosoph zwar immer von der religiösen Kunst, doch zeigt er auch stets, wie die Entwicklung sich von hier aus mit Notwendigkeit zur weltlichen Kunst fortbewegen müsse. Wenn endlich der tiefe Denker auf den Gehalt in der Kunst drängt, so wird man ihm das am

*) Vgl. Gans, Vorrede zu Hegels Rechtsphilosophie, S. XII.

wenigsten in unserer Zeit verübeln können, wo häufig die Kunst zum Deckmantel höchst unedler Zwecke gemacht wird.

Viele, die Hegel nur vom Hörensagen, aus Urteilen über ihn oder vielleicht nur aus Schopenhauers Vorrede zu seinem Hauptwerk kennen, halten ihn für einen abstrusen Metaphysiker und haarspaltenden Logiker. Wie leicht könnten sie sich durch einen Blick in seine Vorlesungen über die Ästhetik ein besseres Urteil verschaffen! Schön und edel ist der Stil des ganzen Werkes, frisch und lebenswarm die gesamte Darstellung. Daher hat man es nicht mit Unrecht zur Einführung in die Hegelsche Philosophie empfohlen. Hier zeigt sich auch der unvergleichliche Sinn des Denkers für die Geschichte in hervorragendem Maße. Niemand hat wie er es verstanden, Bilder der einzelnen Volksgeister zu entwerfen, historische Zusammenhänge in seiner ideenreichen Betrachtung aufzudecken und überhaupt jede Einzelerscheinung aus ihrer allgemeinen geschichtlichen Grundlage zu erklären. Hegels Ästhetik ist also im Grunde genommen nur eine geistreiche Philosophie der Kunstgeschichte. Stets hält er sich an das Wirkliche, das nun einmal nichts anders als in der Geschichte realisiert sein kann, und vermeidet es, sich in Abstraktionen und reinen Formbestimmungen herumzuschlagen. Diese Neigung Hegels, die philosophischen Probleme von der historischen Seite aufzufassen und zu lösen, die den Grundzug seines ganzen Systems bildet, wird erst neuerdings von den Kritikern mehr erkannt und gewürdigt.

Dies mag zur allgemeinen Orientierung über Hegels Auffassung der Kunst genügen. Im zweiten Teil dieser Abhandlung soll die Stellung der Ästhetik im Organismus seines gesamten Systems dargelegt und ihr Verhältnis zu den folgenden Hauptwerken der Kunstphilosophie erörtert werden.